Mus. Th.
1091
Fiche

Mus. Th. 1091

Mus. Th. 1091

Musikalische

Kompositionslehre

mit Rücksicht auf praktische Anwendbarkeit

für Vorlesungen

auf Universitäten, Gymnasien, Seminarien und allen höheren Schulen, so wie zum Selbstunterrichte für Gebildete

von

G. W. Fink,

Ehren-Doctor der Philosophie, Lehrer der höhern Musik an der Universität zu Leipzig, Verdienst-Mitglied des niederländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst, Ehrenmitglied der K. Preuss. Akademie der Künste zu Berlin, der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, des Pressburger Kirchenmusikvereins, des Musikvereins zu Mannheim und mehrerer andern Vereine für Kunst und Wissenschaft.

Nachgelassenes Werk.

Eigenthum des Verlegers.
Eingetragen in das Vereins-Archiv.

Leipzig,

Verlag von C. F. Peters.

Bureau de Musique.

Ent^d. Sta: Hall.

London, *bei J. J. Ewer & Comp.*

1847.

St. Petersburg, *bei M. Bernard.*

503 b.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

G. W. Fink,

Doctor der Philosophie, Lehrer der Musik an der Universität zu Leipzig, Virtuose - Mitglied des virtuellandischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst, Ehrenmitglied der K. Preuss. Akademie der Künste zu Berlin, der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde des Österreichischen Kaiserstaates, des Dresdner Tonkünstlervereins, der Musikvereins zu Mannheim und mehrerer anderen Vereine für Kunst und Wissenschaft.

Eigenthum des Verlegers.
Alle Nachdrucke in den Verein-Staaten.

Leipzig,

Verlag von C. F. Peters.
Bureau de Musique.
Bureau de Musique.
Lond. Sto: Hall.

1847.

London,
bei J. J. Ewer & Comp.

St. Petersburg,
bei M. Bernard.

B
24

Vorwort.

Vorliegende Kompositionslehre fand sich neben einem Handbuche der allgemeinen Geschichte der Musik in dem handschriftlichen Nachlasse meines unvergesslichen Freundes und Lehrers in so weit vollendet vor, dass sie zur Herausgabe geeignet war. Gehört sie schon durch sich selbst zu denjenigen Erzeugnissen musikalisch-literarischer Thätigkeit, die man nur mit Unrecht der Kunstwelt vorenthalten würde, so rechtfertigt sich ihr Erscheinen um so mehr, als sich in ihm ein Lieblingswunsch des Verfassers verwirklicht, mit unmittelbarem Anschlusse an sein bereits veröffentlichtes „System der musikalischen Harmonielehre“ eine vollständig abgerundete Theorie der Tonkunst zu geben. Was *Fink* schon bei Herausgabe eben genannten Lehrbuchs in einer der besonderen Prüfung empfohlenen Vorrede genugsam erörterte, überhebt mich hier näherer Andeutungen über die Tendenz des vorliegenden. Nur so viel sei gesagt, dass ich im Anfange, um dem Werke in keiner Hinsicht zu nahe zu treten, beabsichtigte, dasselbe durchgesehen zwar, doch unverändert zu geben

wie ich es vorfand. Bei weiterer Durchsicht indess stiess ich hier und da auf flüchtige Notizen, die der Verfasser augenscheinlich einer spätern Ausführung vorbehalten hatte. Dass ich somit meiner Absicht untreu werden musste, ist der Grund, warum sich spätere Paragraphen ausgeführter vorfinden, während die ersteren, fast zu aphoristisch skizzirt, stehen blieben. So nehme denn das musikalische Publikum das Ergebniss treu gemeinter Bestrebungen eines Mannes hin, der nicht mehr unter uns ist, dessen Andenken aber wir bewahren wollen, wie sein segensreiches Wirken es verdient.

Leipzig, am 18. December 1846.

Theodor Coccius.

Wir übergeben dieses nachgelassene Werk des kenntnissreichen Autors, welches von allen Theoretikern als ein vorzügliches erkannt wurde, mit Vergnügen der Publicität und dürfen uns einer günstigen Aufnahme desselben im Voraus schmeicheln.

Die Verlagshandlung.

Inhalt.

I. Rhythmische Kadenzen, Figuration, Imitation.

Seite

§. 1—4. Vier- und dreistimmige Harmonieen mit rhythmischen Grundanfängen zu 2 und 2, 8 und 8, 6 und 6 u. s. w. Takten in reinen Dreiklängen mit lauter Konsonanzen 1—3

§. 5. Zusatz 3

§. 6. Kurze Sätze in zwei Theilen 4

§. 7. Von den Figuren im Allgemeinen 4

§. 8. Von den Figuren insbesondere 6

§. 9. Imitation 13

II. Instrumentationslehre.

§. 10. Characteristischer Unterschied zwischen Gesang- und Instrumentalkomposition 24

§. 11. Harfe. Pianoforte 30

§. 12. Streichinstrumente 32

§. 13. Holzblasinstrumente 34

§. 14. Blechinstrumente 41

§. 15. Schlaginstrumente 46

§. 16. Partitur 47

III. Formenlehre.

§. 17. Was gehört zum Kunstschaffen? Im Allgemeinen! . 51

§. 18. Uebergang vom Allgemeinen in's Besondere und Klassifikation der Tonsätze 53

§. 19. Tänze 56

§. 20. Textwahl und Textbehandlung 59

§. 21. Lied, Canzonette, Ballade, Romanze, Ariette und Choral 63

§. 22. Zwischenspiele, figurirter Choral, Vor- und Nachspiele 69
§. 23. Umschriebenes Lied, Potpourri, Variation, Lied ohne Worte, Etude, Notturno, Reverie, Rondo, Impromptu, Toccata, Capriccio und Fantasie 73
§. 24. Recitativ und Arie 80
§. 25. Duett bis zu den vollstimmigsten Sätzen, Ensemble und Finale, für den Gesang allein oder vorzüglich und mit Instrumentalbegleitung 86
§. 26. Ueber ausgeführte, aus mehreren Tonsätzen bestehende Instrumentalwerke für ein Instrument bis zu den Tondichtungen für volles Orchester 91

IV. Kanon- und Fugenlehre.

§. 27. Der Kanon 100
§. 28. Die Fuge im Allgemeinen 102
§. 29. Vom Führer 105
§. 30. Vom Gefährten 112
§. 31. Vom Wiederschlage 121
§. 32. Gegenharmonie 122
§. 33. Zwischensatz oder Zwischenharmonie 125
§. 34. Alles Uebrige vom Fortbau der Fuge 127

Uebung im Komponiren nach den Gesetzen der Harmonielehre.

I.

Rhythmische Kadenzen, Figuration, Imitation.

Vier- und dreistimmige Harmonieen mit rhythmischen Grundanfängen zu 2 und 2, 8 und 8, 6 und 6 u. s. w. Takten in reinen Dreiklängen mit lauter Konsonanzen.

§. 1.

Man übe vier- und dann dreistimmige Sätzchen von 2 zu 2 Takten durch den ganzen Quintenzirkel in Dur *kadenzmässig*, erst authentisch dann plagalisch, sowohl in der Kreuz- als in der Beenreihe, also *C g C*, *G d G*, *F c F*, *B f B* u. s. w., dann *C f C*, *G c G* u. s. w. Wie überall, so werde besonders im Dreistimmigen gleich auf Sangbarkeit aller Stimmen gesehen, damit nicht zu harte und schwer zu treffende Sprünge folgen! —

NB. Der Zirkel mit beiden Kadenzarten muss doch wichtig sein, weil er von der Natur selbst durch das Mitklingen der Quinte angeregt wird und vom ersten Anfange der Tonkunst an gefunden und beachtet wurde; auch werden selbst die heutigen, zuweilen wunderlich bunten und oft unerquicklichen Tonsätze erst licht und ergötzlich durch solche Kadenzirungen.

§. 2.

Dergleichen Sätzchen im Doppelmollzirkel, als authentisch $A \overset{\#}{e} A$, $E \overset{\#}{h} E$, plagalisch *A d A*, *E a E* u. s. w.

NB. 1. Die plagalische Kadenz lässt Dur und Moll frei, je nachdem es sich schickt.

NB. 2. Man kann auch zuweilen eine Kadenzstellung mit Parallelmoll einmischen, als *C amoll C*; das gleichnamige Moll gibt keinen verschiedenen Bass, taugt daher nicht zu einer Kadenz.

NB. 3. In den ersten Verwandtschaften sind Quinten und sogar Oktaven nicht eigentlich verboten, weil sie nicht hart einschneiden. Nur darf die Bewegung zweier Stimmen nicht lange eine und dieselbe Richtung behalten; sie nimmt lieber eine entgegengesetzte, um nicht zu viel Einerleiheit zu geben und das Mannichfaltige besser zu bewahren.

NB. 4. Man wird bald bemerken, dass der dreistimmige Satz, soll er fliessen, schwieriger ist als der vierstimmige. — Warum? —

§. 3.

Harmonisch vier- dann dreistimmige Sätze von 8 Takten in Dur und Moll. Jeder Satz erst in *enger*, dann in *weiter* Harmonie, d. h. vorzugsweise; die weite Harmonie kann sich wiederhin in die enge mischen und umgekehrt, damit wir uns nicht ohne Noth zu sehr beschränken. — Zwei- und dreitaktige Sätzchen sind durchaus einfache. Ein Satz von 8, wie einer von 6 Takten ist demnach schon ein *zusammengesetzter:* er besteht aus 2 gleichen Theilen, die durch Einschnitte (Interpunktionen) sich fühlbar trennen. Der Einschnitt führt in die Halbkadenz, also Quinte oder Quarte. Die Zwischenharmonieen sind frei, so weit kein Verstoss gegen den harmonischen Zusammenhang vorkommt. Ebenso verhält es sich mit dem Zurückgehen der Einschnittsharmonie nach dem Grundakkorde im zweiten Abschnitte. Die 4 Takte jedes Abschnittes hängen entweder ohne

Komma zusammen, oder theilen sich in zweitaktige Unterabtheilungen nach Erforderniss der Umstände oder des Geschmackes. 4 Takte geben also bald einen einfachen, bald einen zusammengesetzten (und zwar den kleinsten) Satz. Versuchen wir einige!

NB. Man schreibe in mehreren Sätzen zuerst den Bass und entwickele aus ihm das Harmonische der übrigen Stimmen, in anderen schreibe man sich erst eine ganz einfache Melodie und lege ihr dann den Grundbass unter, worauf die Mittelstimmen eingeführt werden.

§. 4.

Verdoppeln wir die 8 Takte und bilden einen Satz von 16, so fällt die Halbkadenz gleichfalls auf den ersten Hauptabschnitt und der andere Theil führt wieder iu den Grundton zurück, wobei alles früher Gesagte dasselbe bleibt. So verhält es sich mit der Verdoppelung von 6 Takten, die weniger vorkommt, aber zuweilen sehr zweckmässig ist.

§. 5.

Zusatz.

Zugleich wollen wir noch *verlängerte Kadenzen* üben. Verlängert werden sie schon durch die sehr gewöhnliche Zusammenschiebung der plagalischen und authentischen Kadenz (*C f g C*), noch mehr durch allerlei eingemischte Harmoniefolgen zwischen der Grundton- und Kadenzharmonie der Quarte oder Quinte, z. B. *C d dis e f as fis g G C* und dergleichen nach Belieben oder vielmehr nach Bedarf. *Einmischung von Septimenakkorden!*

NB. Grosse Verlängerungen der Kadenz werden sich natürlich für kurze und einfache Musiksätze weit weniger schicken, als für ausgeführtere: man übe aber dergleichen, um es zur schicklichen Zeit ohne Schwierigkeit bei der Hand zu haben.

§. 6.

Kurze Sätze in zwei Theilen.

Alle kürzeren Sätze, die in *zwei Theile* zerfallen, sie mögen wiederholt werden oder nicht, behalten, wenn sie sich auch von 16 zu 16 oder zu 32 Takten verlängern, in der Regel dieselbe Haupteinschnittsordnung, nur dass alle kleineren Zwischeneinschnitte freiere Modulationsverhältnisse verlangen, damit die Mannichfaltigkeit nicht verletzt werde. — Verbinden sich die einzelnen rhythmischen Gliederungen zu einem Ganzen, das sich nicht in zwei einander entsprechenden Theilen bewegt, so dann auch natürlich von keiner Mittelkadenz die Rede sein; die harmonischen Einschnittsverbindungen mögen dann so mannichfach fallen, als das Wesen des Satzes es nur erlaubt. Besonders sind dann rhythmische Einschnitte, die im ersten Gliede im Grundakkorde schliessen, im zweiten im Dreiklange der grossen Terz (z. B. *Cdur-Edur*) *jetzt* sehr gewöhnlich; dennoch darf die Hauptgrundtonart nicht ganz verdrängt werden, damit der Mittelpunkt nicht fehle, um den sich das Ganze bewegt. In aller Mannichfaltigkeit bewahre man stets die Einheit!

NB. 1. In solchen harmonischen Einschnittsfortschritten, z. B. aus *C* in *Edur*, nimmt man, soll damit fortgefahren werden, am leichtesten die Parallelmolltonart zu Hülfe; so auch *Edur cismoll Gisdur* u. s. w. durch enharmonischen Wechsel.

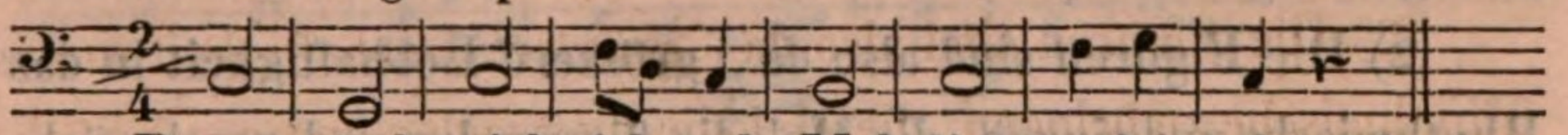
NB. 2. Hier mögen zu den Septimenakkorden noch Nonenakkorde eingeschoben werden, wie es nöthig scheint. Man bilde zur Uebung einige Sätze.

§. 7.

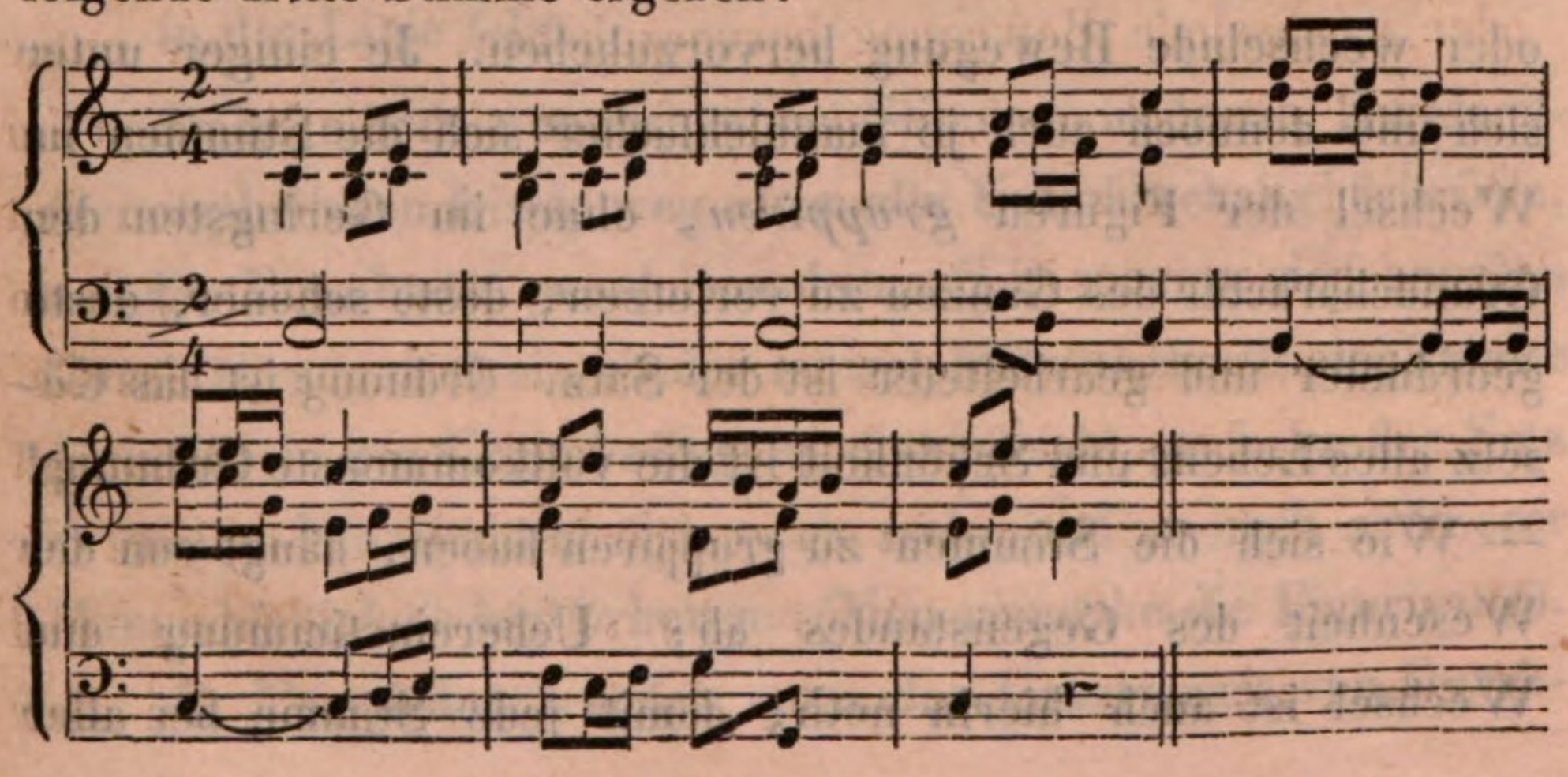
Von den Figuren im Allgemeinen.

Ist in einem Tonsatze gleichförmige Bewegung aller Stimmen um völliger Eintracht und grösserer Ruhe willen angemessen, so ist der harmonische Satz, der Note gegen Note bringt,

zweckmässig, wie z. B. im Choral; soll aber mehr Bewegung und Mannichfaltigkeit in den verschiedenen Stimmen herrschen, so lässt man natürlich einen Theil derselben sich rascher bewegen als den andern. Das geschieht auf zweierlei Art: entweder wechselt man die Akkordlage in den verschiedenen Stimmen, während der andere Theil seine Lage behauptet, oder man bringt durchgehende, d. i. nicht zu dem Akkorde gehörige Töne hinein, die immer zufällig wären, wenn auf Harmonie allein gesehen werden könnte, dagegen gar nicht zufällig sind, sobald auf Rhythmik und Melodie, wie nothwendig, zugleich Rücksicht genommen wird. (Dass der Durchgang ein regel- und unregelmässiger sein kann, je nachdem es der Character des Stücks oder eines kleinen Satzes desselben mit sich bringt, muss hier vorausgesetzt werden.) Aus diesen verschiedenen Stellungen der Intervalle der Akkorde und aus den mancherlei Durchgängen und Wechselnoten bilden sich nun musikalische *Figuren*, die dem grösseren Leben der Töne höchst erspriesslich sind. Wir wollen zunächst, ohne weitere Erklärung, aus einem ganz leichten Grundbasse eine natürliche Melodie mit Durchgangstönen und verschiedenen Akkordlagen entwickeln, um erst den Begriff praktisch festzustellen.



Dazu würde sich folgende Melodie, und ist sie gefunden, folgende dritte Stimme ergeben:



Analysiren wir das Sätzchen nach 4 und 4 Takten, die Verschiedenheit von 2 und 2 Takten bemerkend und wie eine Figur aus der andern, dennoch unter sich auf leichte Art wechselnd, hervorgeht! —

Man setze zunächst einen zweiten Theil hinzu und erfinde sodann einige neue Melodieen mit beliebigen, aber nicht zu vielen, noch weniger zu bunten Figuren.

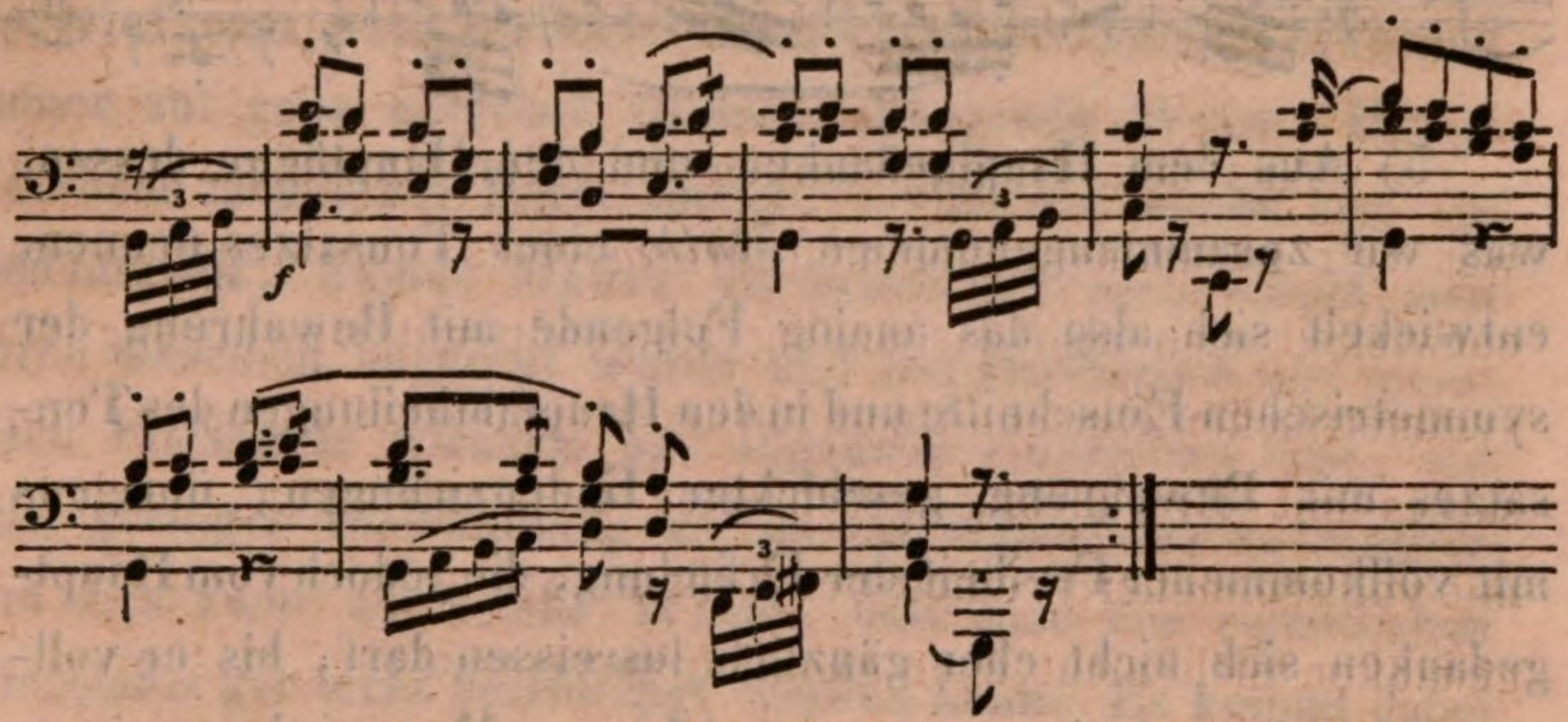
§. 8.

Von den Figuren insbesondere.

Hauptregeln sind: 1) Die Figuren müssen sich aus einander entwickeln, eine muss aus der andern hervorgehen in einem mit dem Character des Tonstücks übereinstimmenden Zusammenhange, so dass Mannichfaltigkeit in der Einheit herrsche. Die Figuren müssen bei aller Verschiedenheit eine Aehnlichkeit mit dem Hauptgedanken haben. Würde man darauf nicht sehen, so entstünde ein bunter Wirrwarr und die Einheit wäre verletzt. Sie müssen aber auch unter sich verschieden sein und folgerecht sich verlebendigen, damit nicht bei zu gehaltener Einerleiheit Ueberdruss und Langeweile eintrete. (Vergl. obiges Beispiel).

2) Die Figuren sind also da, grössere Lebhaftigkeit in das Rhythmische zu bringen, die Melodie fliessender und geschmückter zu machen und eine Stimme von der andern durch besondere oder wechselnde Bewegung hervorzuheben. Je einiger unter sich und dennoch auch je mannichfacher sich die Stimmen im Wechsel der Figuren *gruppiren*, ohne im Geringsten den Grundcharacter des Ganzen zu verletzen, desto schöner, desto geordneter und gearbeiteter ist der Satz. Ordnung ist das Gesetz alles Lebens und Schönheit ist die vollkommenste Ordnung! — Wie sich die Stimmen zu gruppiren haben, hängt von der Wesenheit des Gegenstandes ab; Uebereinstimmung und Wechsel ist auch hierin noth, damit jede Stimme bei aller

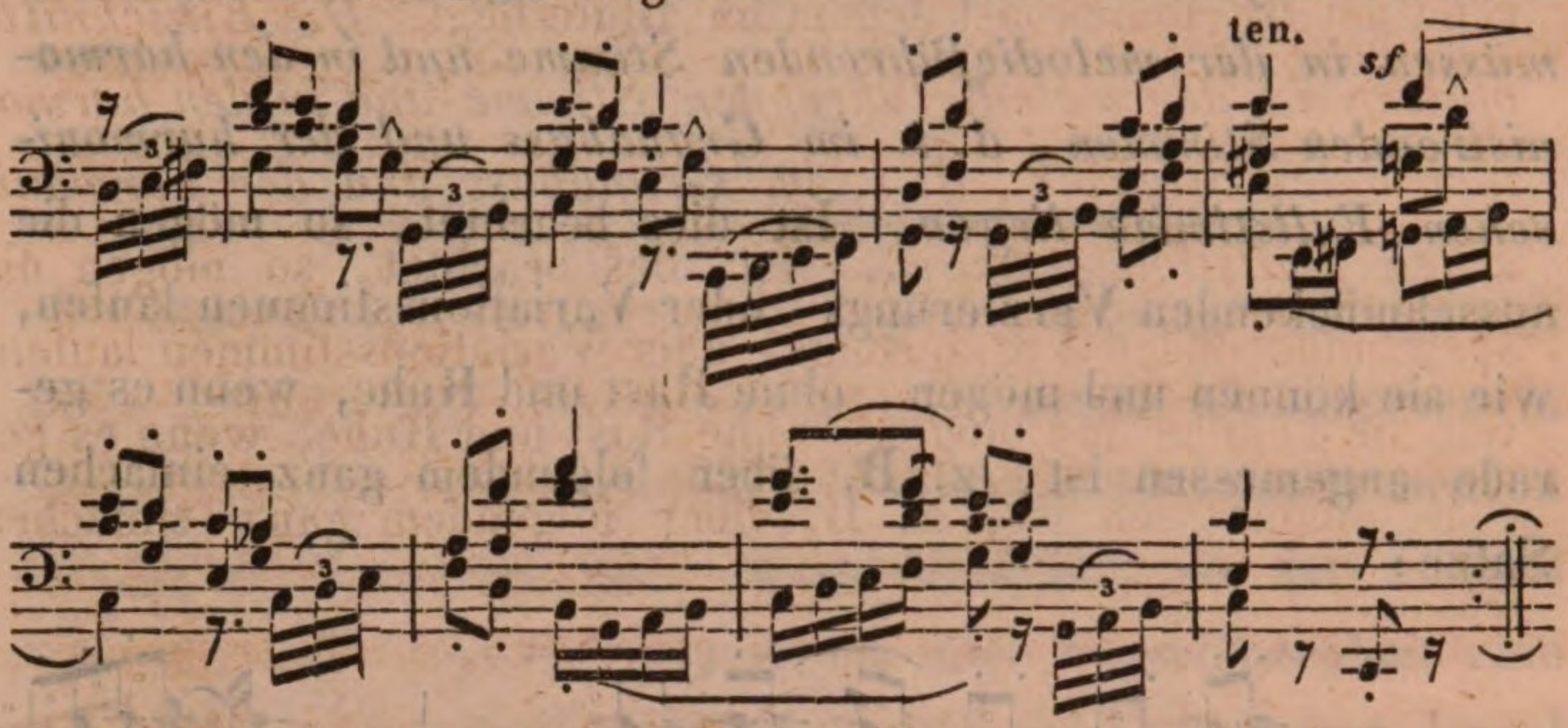
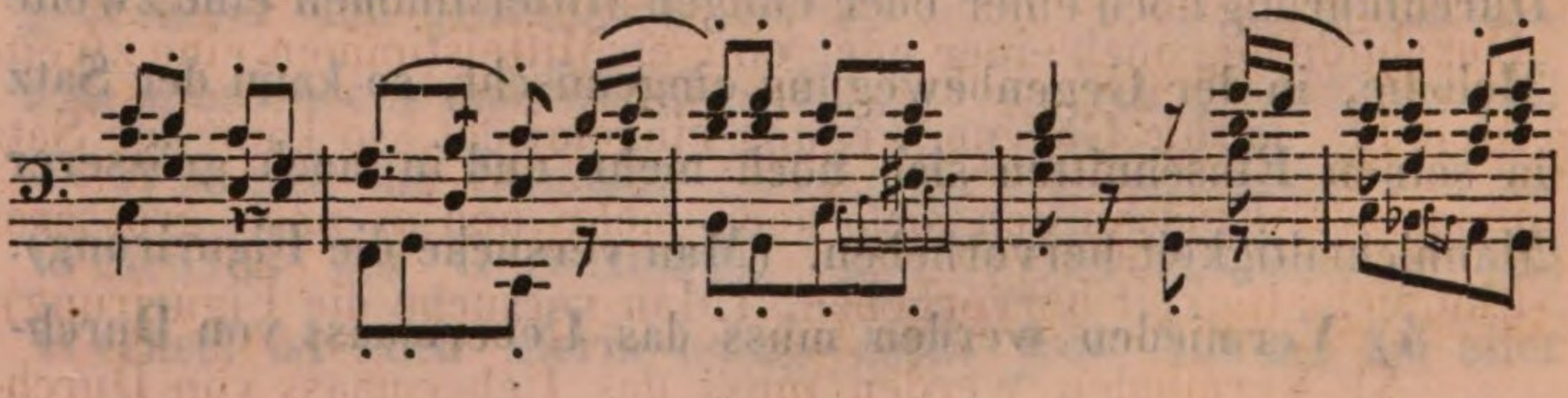
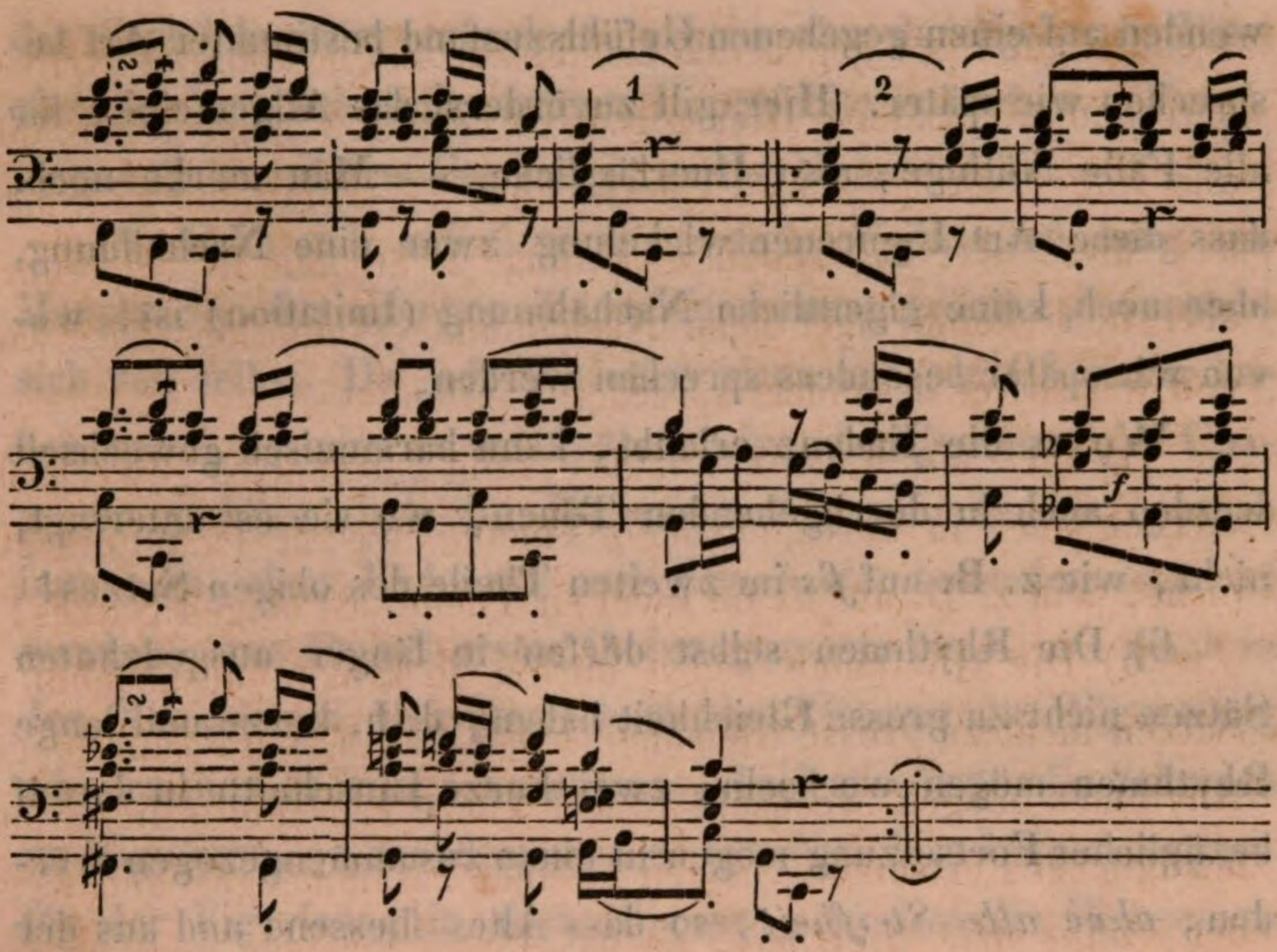
Willigkeit sich an andere zu schmiegen, doch eine Selbstständigkeit der Wahl möglichst behaupte. (Vergl. obigen Satz).

3) Man hüte sich, die logisch rhythmischen Einschnitte (die wir früher angaben) durch Figurirung zu sehr zu verwischen. Das wirkt so unangenehm, ja noch unangenehmer, als falsche Akkordverbindungen, die nur der Kenner hört, während der Rhythmus fast Jedem im Blute liegt. *Die Einschnitte müssen in der melodieführenden Stimme und in den harmonisirenden Stimmen, d. i. im Grundbass und der harmonischen Füllstimme liegen.* Ist dies beachtet, so mögen die ausschmückenden Verzierungs- oder Variationsstimmen laufen, wie sie können und mögen, ohne Rast und Ruhe, wenn es gerade angemessen ist, z. B. über folgendem ganz einfachen Satze:

NB. Man gebe ihm noch einen Grundbass, etwa wie unten in der Linie folgt.

Dazu mögen nun die hohen Stimmen in lauter Zweiunddreissigtheilchen frisch weg ohne alle Unterbrechung figuriren, — die Einschnitte werden stehen. Gibt man in der zweiten Durchführung noch einer oder einigen Mittelstimmen eine zweite Melodie, in der Gegenbewegung eingemischt, so kann der Satz in seinen Einschnitten sich noch mehr und in noch grösserer Mannichfaltigkeit hervorheben. (Man versuche die Figurirung).

4) Vermieden werden muss das Uebermaass von Durch-

gängen und Verzierungen, wie von Chromatik, um so mehr, je gewöhnlicher jetzt dagegen gefehlt wird. Zuviel wirkt wie eine Ueberladung von Putz. Je frischer und jugendlicher die Gestalt ist, desto weniger findet sie es nöthig. Man habe Gedanken, das ist besser, und setze seine Gedanken in Gefühl um, das ist das Beste! —

Zweiter Theil zu obigem:

5) Aus dem Hauptgedanken und der Hauptfigur dessen, was wir zusammengenommen *Motiv* eines Tonsatzes nennen, entwickelt sich also das analog Folgende mit Bewahrung der symmetrischen Einschnitte und in den Hauptabtheilungen des Tonsatzes mit Bewahrung geschickter Kadenzirungen, übrigens mit vollkommener Freiheit der Erfindung, die jedoch vom Hauptgedanken sich nicht eher gänzlich losreissen darf, bis er vollendet dasteht und einem neuen weicht. — Man wird aus einem und demselben Hauptgedanken vielerlei zwar ähnliche, doch hinlänglich von einander verschiedene Tonsätze zu bilden im Stande sein; nehmen wir z. B. die 2 ersten Takte obigen Satzes als *Motiv*, um eine andere Folge daraus zu entwickeln! —

So wird man noch Vielerlei daraus zu entwickeln finden und immer auf ganz natürlich zusammenhängende Weise. Einige Versuche mögen zur Probe dienen. — Daraus ergibt sich die Leichtigkeit, fremde Motive zu benutzen, sie, sobald man durch dieselben angeregt wurde und das rhythmisch und melodisch Fliessende wirksam und allgemein eingreifend fand, mit sehr geringer Umwandlung zu seinem Eigenthum zu machen und dies zwar auf solche Weise, dass man des eigentlichen Diebstahls gar nicht beschuldigt werden kann. Es kommt dabei Alles auf den Fortgang, die Weiterführung, Auseinander- und Zusammensetzung an, folglich auf klar erlangte Einsicht in den Bau eines symmetrischen Ganzen. Die Kraft, einen Hauptsatz oder ein Thema zu entwickeln und bündig, dazu gerade für den gegenwärtigen Fall mit Verstand und Gefühl durchzuführen, erfordert nur einerseits Fantasie, andererseits aber Schule oder Bildung. Je besser die letzte und je bildsamer und schmiegsamer in jedem Zustand der Empfindung die erste ist, um so gelungener und haltbarer muss das Werk werden. Man lerne also zunächst entwickeln und zusammenreihen. Das An-

wenden auf einen gegebenen Gefühlszustand bestimmter Art besprechen wir später. Hier gilt zuvörderst das Allgemeine, für alle Fälle Nöthige, also Unerlässliche. — Man merke noch, dass diese Art Figurenentwickelung zwar eine Nachbildung, aber noch keine eigentliche Nachahmung (Imitation) ist, wovon wir später besonders sprechen werden.

Wo es die Kadenz erlaubt, kann harmonisch gewechselt werden auch in durchgehenden Tönen, wo sie es untersagt, nicht, wie z. B. auf *fis* im zweiten Theile des obigen Satzes!

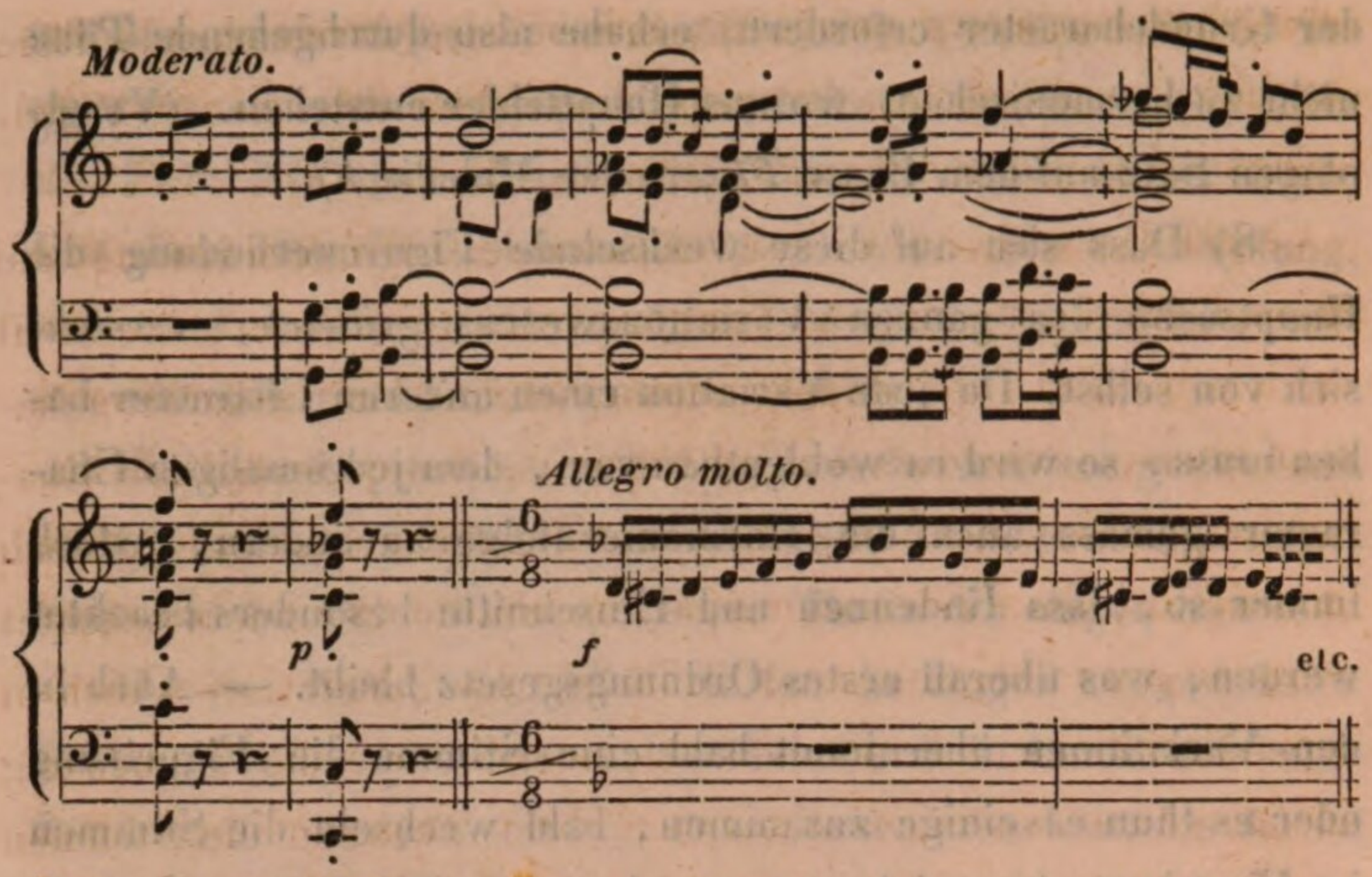
6) Die Rhythmen selbst dürfen in länger ausgedehnten Sätzen nicht zu grosse Gleichheit haben, d. h. kurze und lange Rhythmen mögen wechseln; zwei kurze Einschnitte in darauf bezüglicher Fortsetzung mögen in einen zusammengezogen werden, *ohne alle Steifheit*, so dass Alles fliessend und aus der Natur der Sache hervorzugehen scheint. — Je länger der Satz ausgesponnen werden soll, um so mehr muss auf Nebengedanken und Nebenfiguren gesehen werden. Aber auch diese Nebengedanken und Nebenfiguren müssen sich aus dem Hauptgedanken und der Hauptfigur, dann in der Folge ebenso aus sich selbst weiter entwickeln, damit nichts völlig müssig stehe und keine als blosser Nothbehelf einmal vorgebracht werde, ohne zum Ganzen eine Art von Nothwendigkeit zu behaupten, ungefähr wie im Drama, wo keine Person unnütz sein darf.

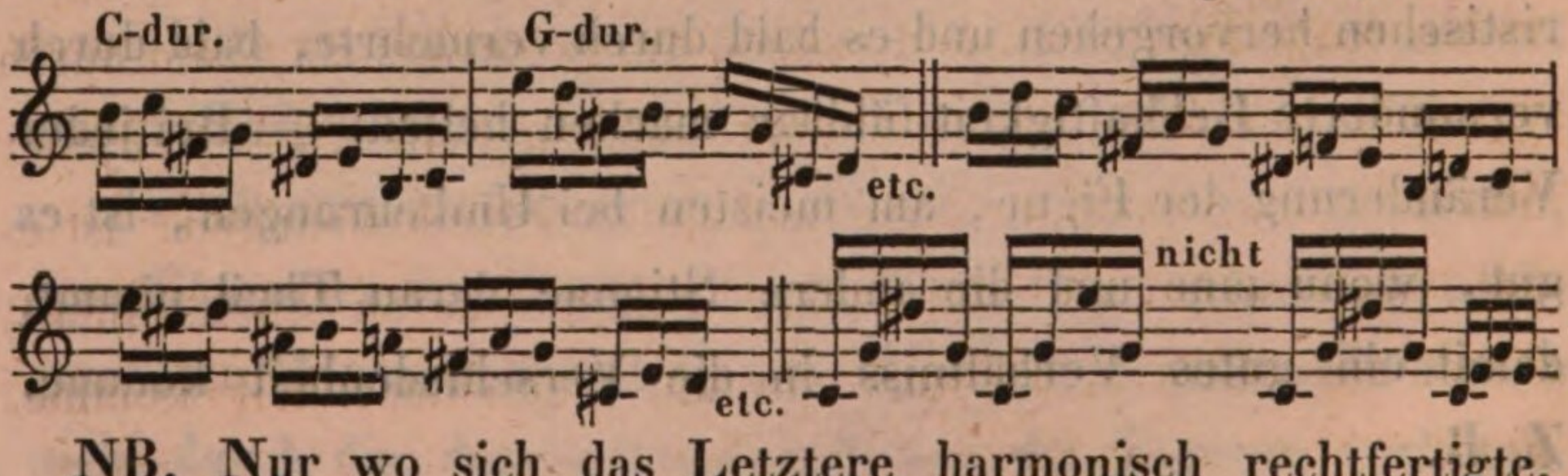
NB. Das ist der Grund, warum die sogenannten Schusterflecken oder Rosalien meist so hässlich sind, weil sie als nichtssagende und doch schon bekannte Einschiebsel stehen.

7) Besonders dürfen die Figuren den Fluss einer gesunden, vom Character des Satzes zu bestimmenden, natur- und sachgemässen Harmonieenfolge nicht stören. Man lasse sich sonach nicht durch die durchgehenden Noten der Figuren verleiten, aus Verlegenheit, die aus Mangel eines hellen Ueberblicks entsteht, andere Harmoniefolgen zu wählen, als die sind, welche

der Grundcharacter erfordert, erhebe also durchgehende Töne nicht zu harmonischen, woraus Hauptfehler entstehen. (Vergl. obigen Satz auf dem Basse *Fis*, in der Melodie $\bar{h}$).

8) Dass sich auf diese wechselnde Figurenerfindung die Hauptsache des ganzen Variationswesens gründet, versteht sich von selbst. Da jede Variation einen anderen Character haben muss, so wird es wohlgethan sein, dem jedesmaligen Character gemäss auch die Harmonieenfolge zu ändern, jedoch immer so, dass Kadenzen und Einschnitte besonders beachtet werden, was überall erstes Ordnungsgesetz bleibt. — Auch in den Variationen übernimmt bald eine Stimme die Figurirung oder es thun es einige zusammen, bald wechseln die Stimmen im Figuriren, je nachdem man es braucht. Das Ineinandergreifen der Figurirung in allen Stimmen, so dass die Figuren zu verschiedenen Zeiten, in verschiedenen Stimmen und auf verschiedenen Intervallen erklingen, gibt durch den reichen Wechsel eine vorzügliche Unterhaltung und passt überall hin. — Eine Art Variationenwesens ist das heutige Umspielen einer Melodie, wie es z. B. Thalberg thut und Liszt in seinen Liedern u. s. w.

9) Bei den Figuren kommt es nicht immer so sehr auf eine völlig gleiche Folge der Töne, als auf eine rhythmisch ähnliche Folge der Bewegung an. Andere Tonstellungen, Umkehrungen, Erweiterungen und Verkürzungen sind daher *frei*, d. h. insofern sie aus der jedesmaligen Beschaffenheit des Characteristischen hervorgehen und es bald durch vermehrte, bald durch verminderte Lebhaftigkeit fühlbar machen helfen. — Bei jeder Veränderung der Figur, am meisten bei Umkehrungen, ist es gut, wenn eine und die andere Stimme daran Theil nimmt, damit ein gutes Verhältniss in die Verschiedenheit komme. Z. B.

Tritt aber ein Contrast ein, so zeige er sich sogleich fest und sicher auch in Verschiedenheit der neuen Figur. In der Folge der Durchführung ist es oft sehr zweckmässig, wenn dennoch die dagewesene Hauptfigur des früheren Satzes wieder hineinschlägt. Wie viel oder wie wenig, in welchen Verhältnissen oder ob gar nicht, — dies Alles bringt die Situation, die keinem Allgemeingesetze unterliegt; nur muss man sich die Gewandtheit für alle Fälle zuvor erarbeitet haben.

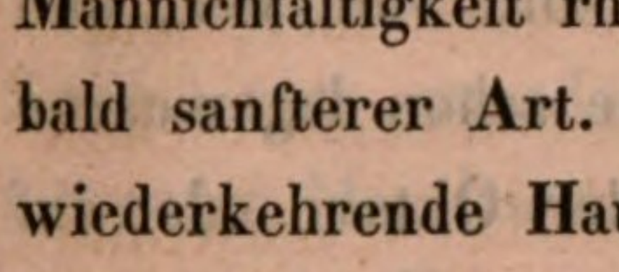
10) Alle harmonischen Töne (gebrochene oder in Figuren zerlegte Akkorde) stellen sich ganz frei zusammen in so vielfacher Art, als gefunden werden kann; alle Wechseltöne springen, lehnen sich aber ähnlich den Vorschlägen, also von unten oder oben oder beides zugleich, an die Hauptnote, z. B.

NB. Nur wo sich das Letztere harmonisch rechtfertigte, würde es in der Figur gut sein.

Regelmässige Durchgänge bewegen sich in Secunden. — Alle

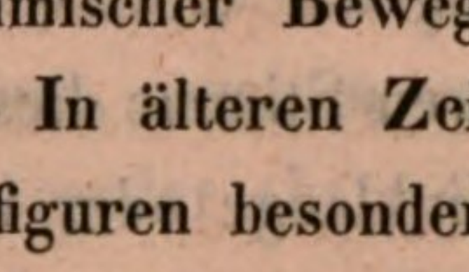
drei Arten verbunden geben unendliche Mannichfaltigkeit. — Ist es einmal abweichend, muss es der Character der Situation hinlänglich rechtfertigen.

Schlussbemerkung. Die Figuren haben sich also hauptsächlich nach Dreierlei zu richten: nach dem *Characteristischen* des Satzes insoweit, dass sie nicht widersprechend, vielmehr hebend und schmückend eingreifen; nach dem *rhythmisch-harmonischen Grundbau*, dass sie ihn nicht übertönen, nicht zu sehr in den Hintergrund drängen oder die Melodie verschlingen; nach den *Instrumenten*, denen im Allgemeinen nichts gegen ihre Natur zugemuthet werden soll. — Endlich hilft die Gewandtheit in Entwickelung der Figuren nicht selten zu neuen und anziehend melodischen Zwischensätzen und zur grössten Mannichfaltigkeit rhythmischer Bewegungen bald freudigerer, bald sanfterer Art. — In älteren Zeiten hatte man für öfter wiederkehrende Hauptfiguren besondere Namen erfunden, die aber zu nichts helfen. Wir wollen nur einige derselben, welche noch die bezeichnendsten sind und noch jetzt am meisten vorkommen, angeben:

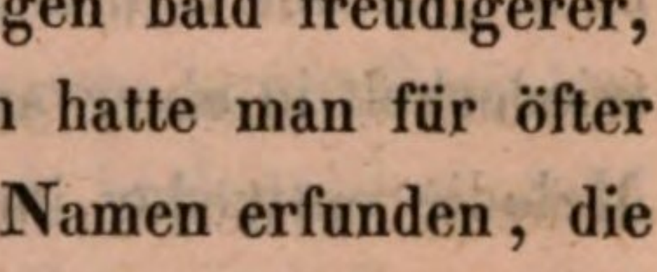
Trommelbässe.



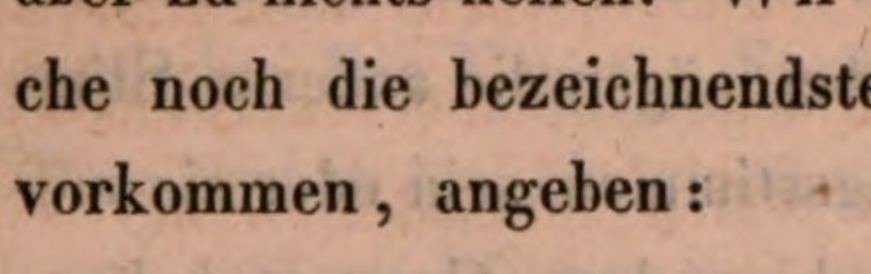
Murkybässe.



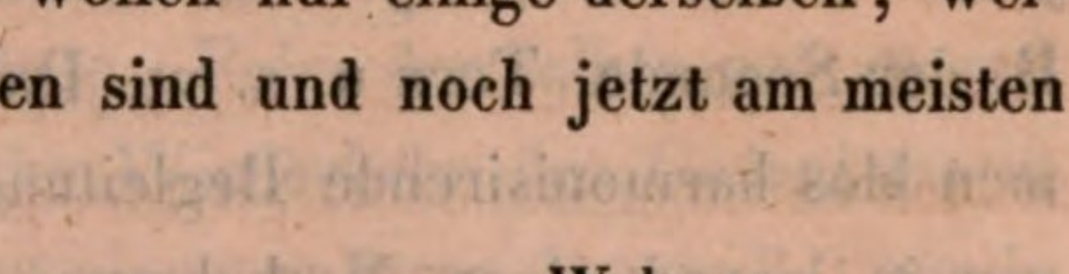
Walzen.
Groppo, wenn 2 auf einander folgen.



Schwärmer.



Tiraden.



Coloratur ist der allgemeine Name.

§. 9.

Imitation.

Die Figuren sind also Verzierungen einfach melodischer Stellungen, die in verschiedenen Stimmen *frei* nachgeahmt wer-

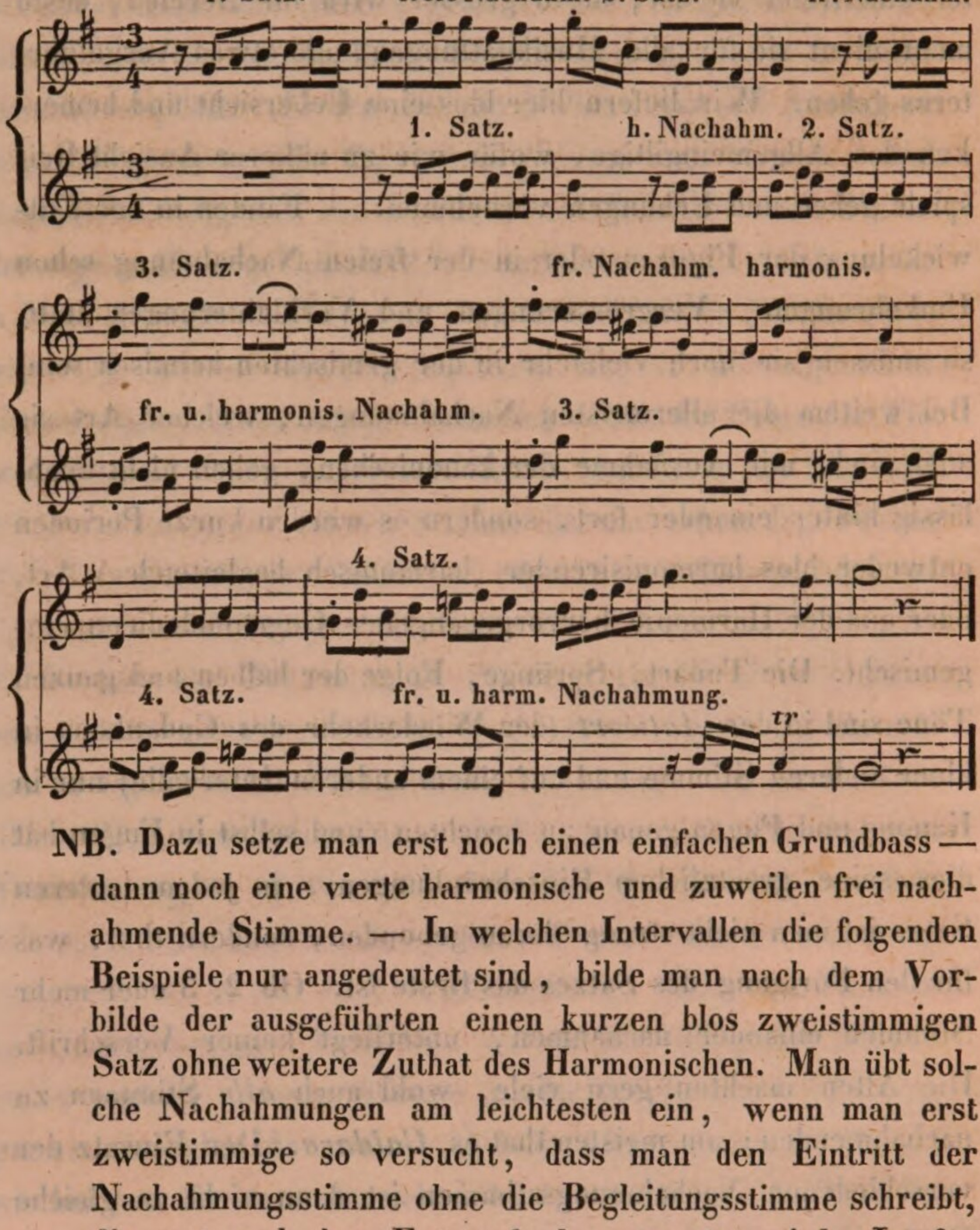
den zur Vermehrung der Lebendigkeit und Mannichfaltigkeit eines Satzes, der dadurch in verschiedenen Stimmen verschiedene Bewegung erhält, wobei die Hauptbewegung des Motivs oder auch der Melodie mehr in rhythmischer als in tonischer Art beibehalten oder ähnlich gemacht wiedergegeben wird, so dass sie öfter in verschiedenen Stellen anklingt, nicht zu lange gänzlich wegfällt. In den meisten Fällen, nur mit Ausnahme blosser Figurirung oder Figurenumspielung einer Melodie, sind demnach die Figuren der verschiedenen Stimmen freie Nachahmungen, die mit Aehnlichkeiten zufrieden sind, welche mehr in Nachahmung der Bewegung, als in bestimmter Aufeinanderfolge dagewesener Intervallengrössen liegen. Die eigentliche oder *strenge Nachahmung* (*Imitatio*) behält die Folge der Töne in gleicher Beobachtung der Grösse der Intervalle bei, und wiederholt in einer anderen Stimme dieselbe schon dagewesene Melodie entweder im Einklange oder in der Oktave oder auf jedem anderen beliebigen Intervalle der diatonischen Skala, z. B. der Secunde, Terz u. s. w. Dabei mögen die anderen Stimmen blos harmonisirende Begleitungsstimmen sein oder sie mögen in irgend einer Nachahmung besondere *Gegenmelodieen* bilden. Das erste heisst eine *einfache*, das zweite eine *doppelte Nachahmung*. Wiederholt sich die Melodie in derselben Stimme, wenn auch in eine andere Tonart versetzt und etwas geändert, ist es nur eine Wiederholung, nicht eine Nachahmung. Eine strenge Imitation, welche also die ganze Melodie genau in einer anderen Stimme wiederbringt, heisst auch eine *ganze* oder eine *kanonische* (*totalis* oder *canonica*), wovon wir bei dem Kanon zu sprechen haben; wird nur ein Theil der Melodie in einer anderen Stimme nachgeahmt, so ist und heisst das eine *theilweise* oder *partielle* (*partialis* oder *periodica*) Nachahmung. In dieser ist meist die strenge und freie Nachahmung *gemischt*, was überall angebracht werden kann, wo es der Character nur zulässt. *In dieser gemischten Nachahmung*

wird nicht selten um der Modulation willen manche Intervallengrösse verändert. — Je strenger die Nachahmung ist, desto mehr gehört sie für besondere Musikgattungen, unter welchen sie näher bestimmt wird ihrer Gesetzlichkeit nach; je gemischter und freier sie ist, desto grösser wird ihr Bereich, desto mehr dient sie für alle Musikgattungen, die etwas Ausgeführteres geben. Wir liefern hier blos eine Uebersicht und bemerken das Allgemeingiltige, wofür wir zu näherer Ansicht Beispiele geben und Uebungen vornehmen. — Fanden in der Entwickelung der Figuren oder in der freien Nachahmung schon Umkehrungen, Vergrösserungen und Verkleinerungen statt, so müssen sie noch vielmehr in der gemischten heimisch sein. Bei weitem die allermeisten Nachahmungen, welcher Art sie auch sind, mit Ausnahme der kanonischen, gehen nicht unablässig hinter einander fort, sondern es werden kurze Perioden entweder blos harmonisirender (harmonisch begleitender) Art, oder aus der Harmonie hervorgegangener Gegenmelodieen eingemischt. Die Tonart, Sprünge, Folge der halben und ganzen Töne sind in der *Antwort* (der Wiederkehr des Gedankens in einer anderen Stimme und auf einem anderen Intervalle) nur in Kanons und Fugen genau zu beachten (und selbst in Fugen hat dies seine gesetzlichen Einschränkungen), in jedem anderen Satze ist man nicht streng daran gebunden, sondern thut, was für den Fortgang des Satzes das Beste ist. Ob 2, 3 oder mehr Stimmen einander nachahmen, unterliegt keiner Vorschrift. Die Alten machten gern viele, wohl auch *alle* Stimmen zu nachahmenden; am meisten that es *Caldara*. Der Einsatz der verschiedenen Nachahmungsstimmen ist dann nicht an gleiche Entfernung von einander, noch an einerlei Intervalle gebunden. Eine Nachahmungsstimme mag also z. B. gleich in der nächsten Taktzeit (im nächsten Viertel), die andere erst in der vierten oder wie sie wollen und können eintreten; ebenso mag eine Stimme ihre Nachahmung in der Quarte oder der Quinte und

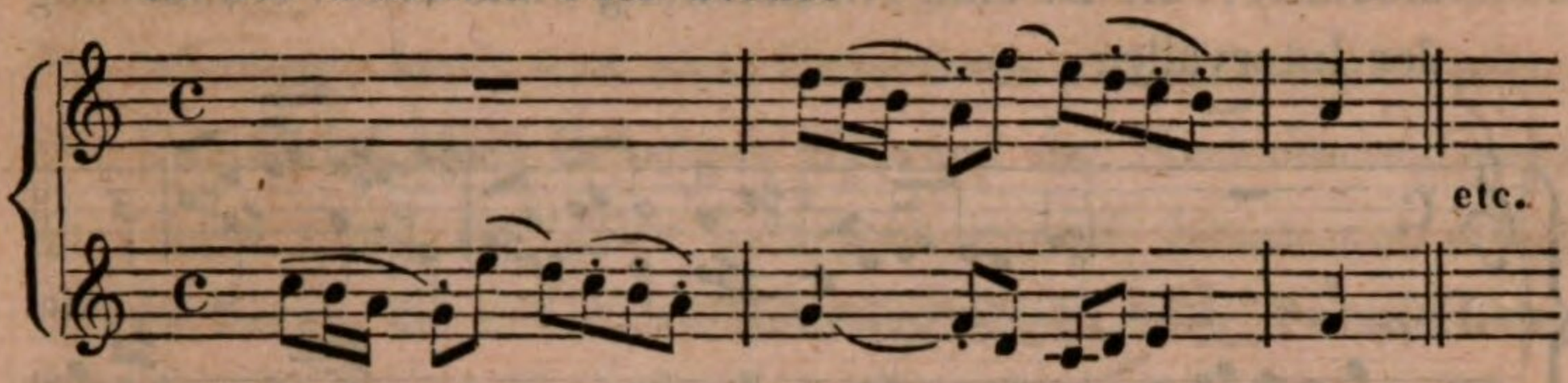
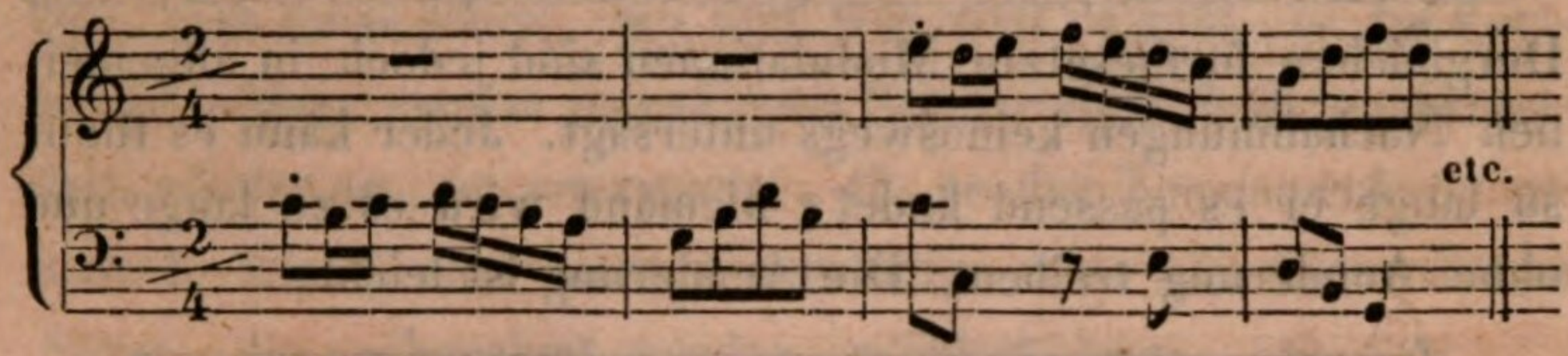
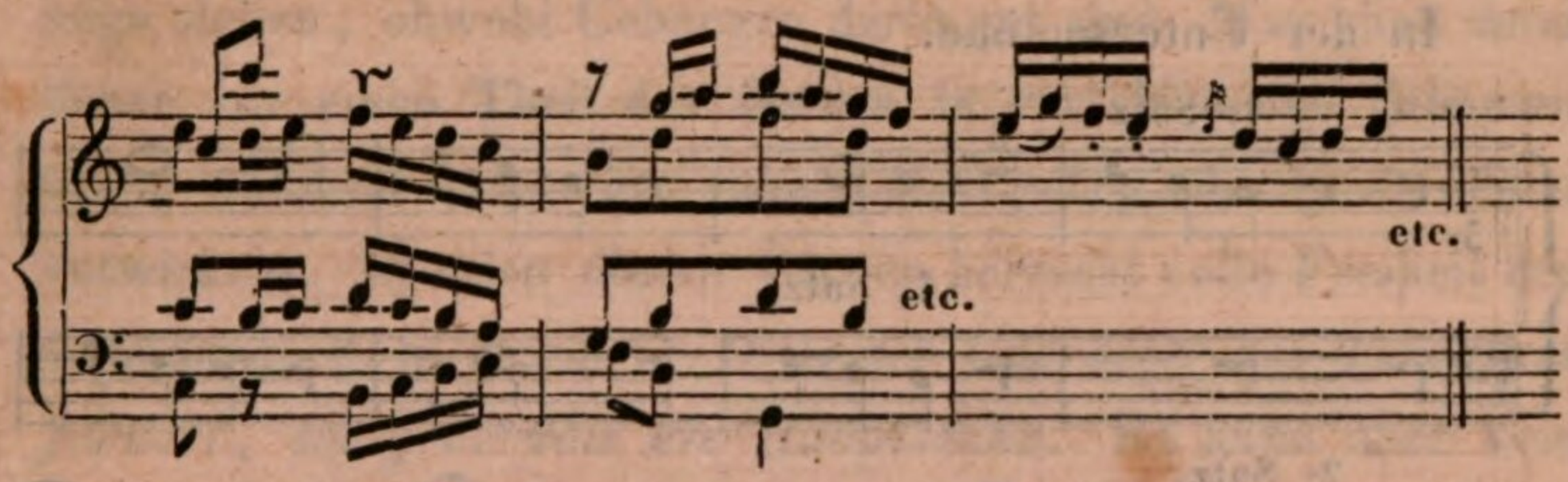
die andere in der Octave nehmen. Nur die rhythmische und harmonische Ordnung darf natürlich nicht fehlen!

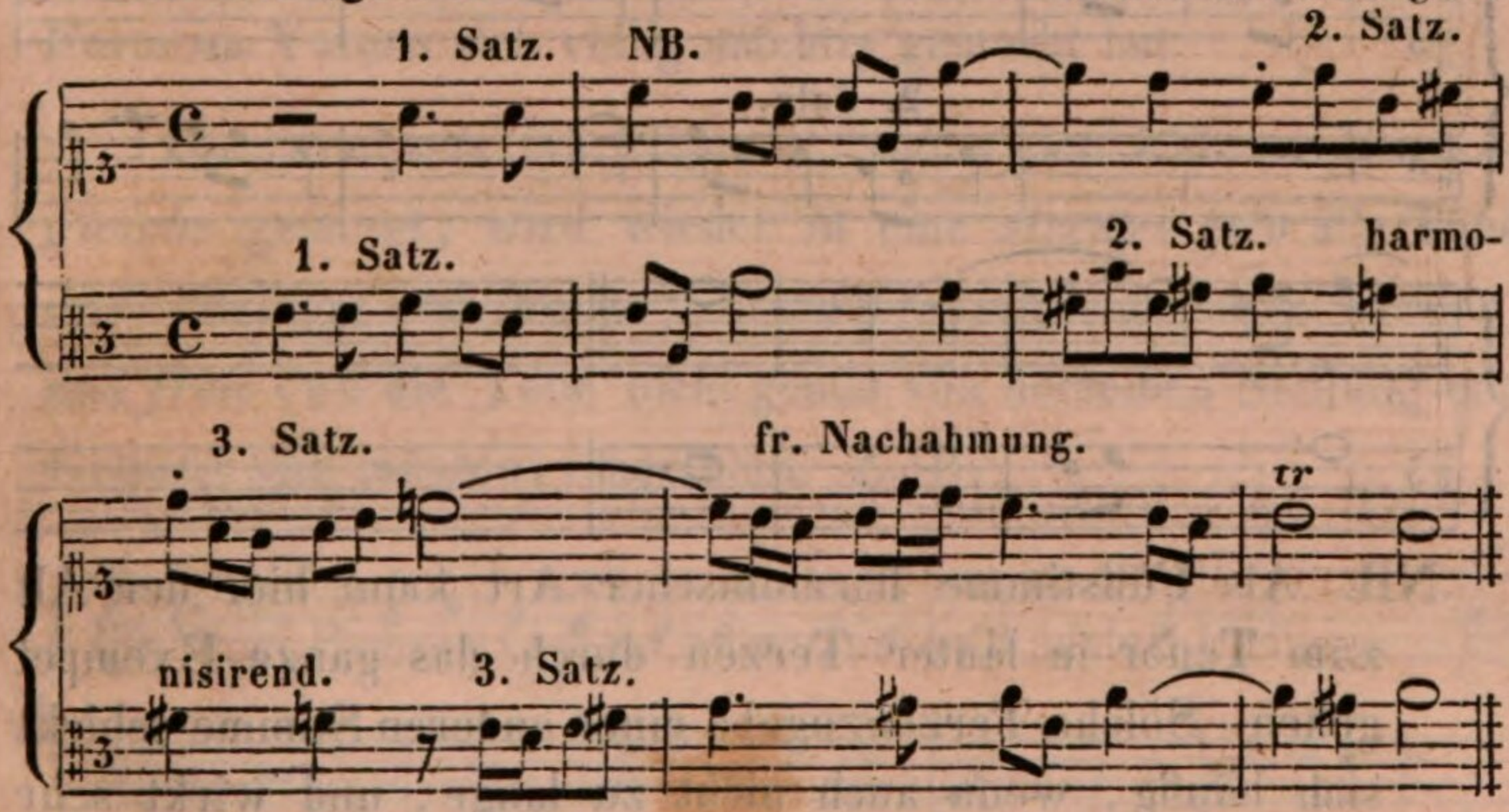
Gleiche Nachahmung.

Im Einklange. *Albrechtsberger.*



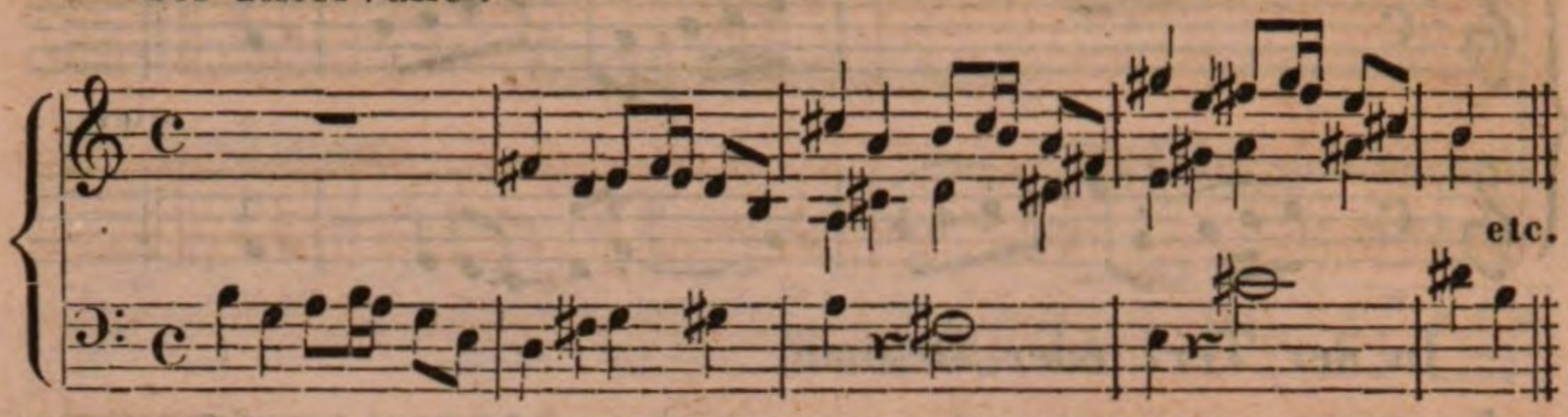
NB. Dazu setze man erst noch einen einfachen Grundbass — dann noch eine vierte harmonische und zuweilen frei nachahmende Stimme. — In welchen Intervallen die folgenden Beispiele nur angedeutet sind, bilde man nach dem Vorbilde der ausgeführten einen kurzen blos zweistimmigen Satz ohne weitere Zuthat des Harmonischen. Man übt solche Nachahmungen am leichtesten ein, wenn man erst zweistimmige so versucht, dass man den Eintritt der Nachahmungsstimme ohne die Begleitungsstimme schreibt, die erst nach dem Entwurfe dazu gesetzt wird. Laufen auch anfangs Steifheiten unter, man lasse sich nicht irren; es geht nicht anders. Man übe dies in allen Intervallen, als Einklang und Octave; Septime und Untersecunde; Secunde und Unterseptime; Terz und Untersexte u. s. w.

In der Secunde oder None.

In der Terz oder Dezime.

NB. Gleich darauf könnten beide neue Stimmen die Nachahmung zusammennehmen und die beiden anderen harmonisiren:

In der Quarte. **Albrechtsberger.**

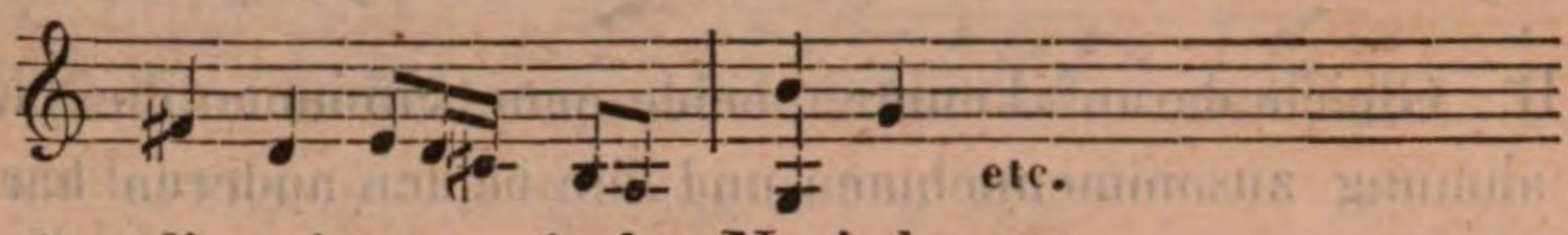


NB. Bei Quarten- (also auch Unterquinten-) wie Quintennachahmungen trifft es sich, dass ein Intervall selbst in der *Fuge* verändert werden muss, damit man nicht in's Weite

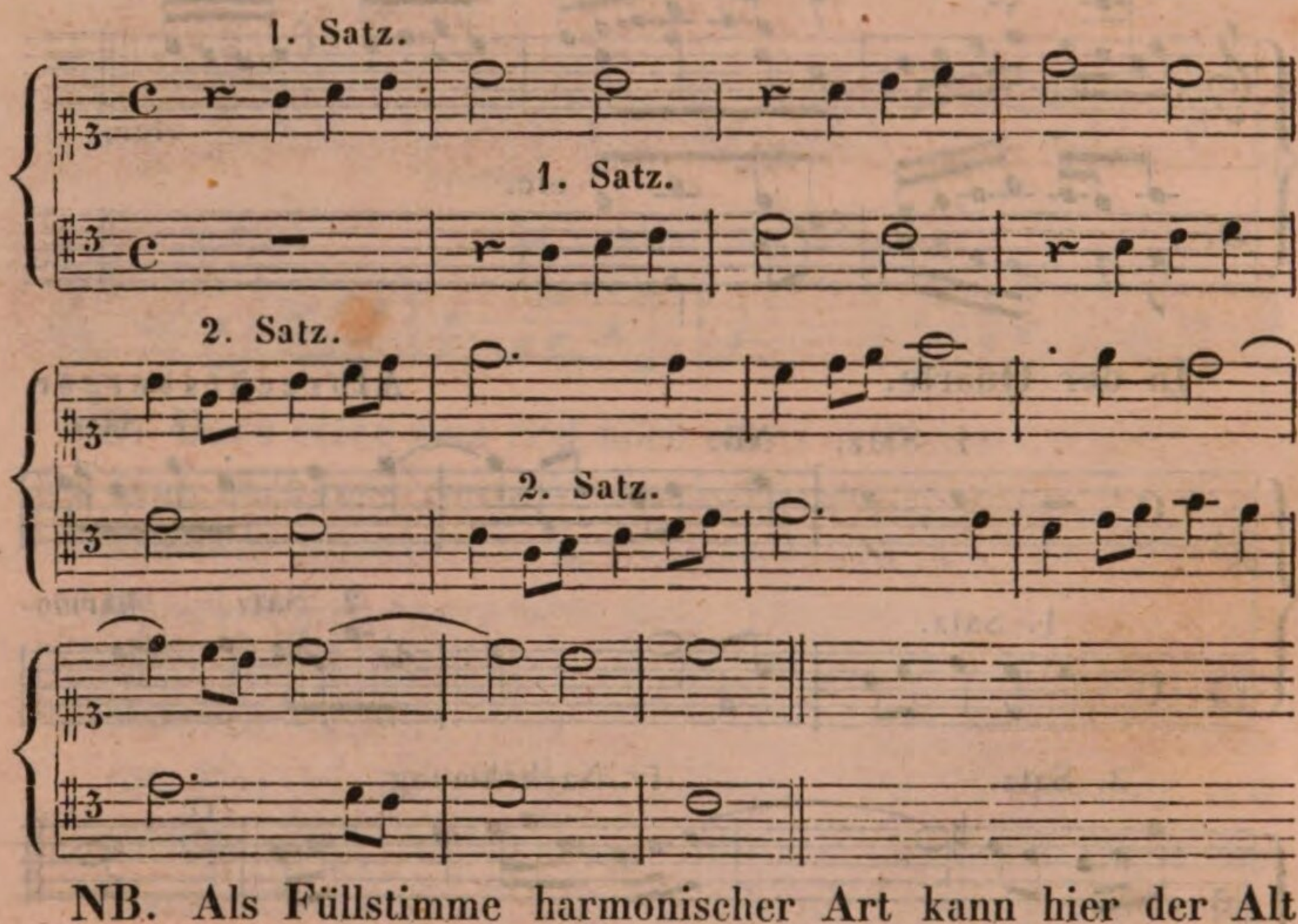
modulire. Z. B. eine Nachahmung ohne alle Veränderung der Intervalle:



Dergleichen fortgesetzte Modulationen sind jedoch in allgemeinen Nachahmungen keineswegs untersagt. Jeder kann es thun, so lange er es passend findet; niemand wird es zu lange und ohne Aenderung treiben. Die Aenderung ist leicht:



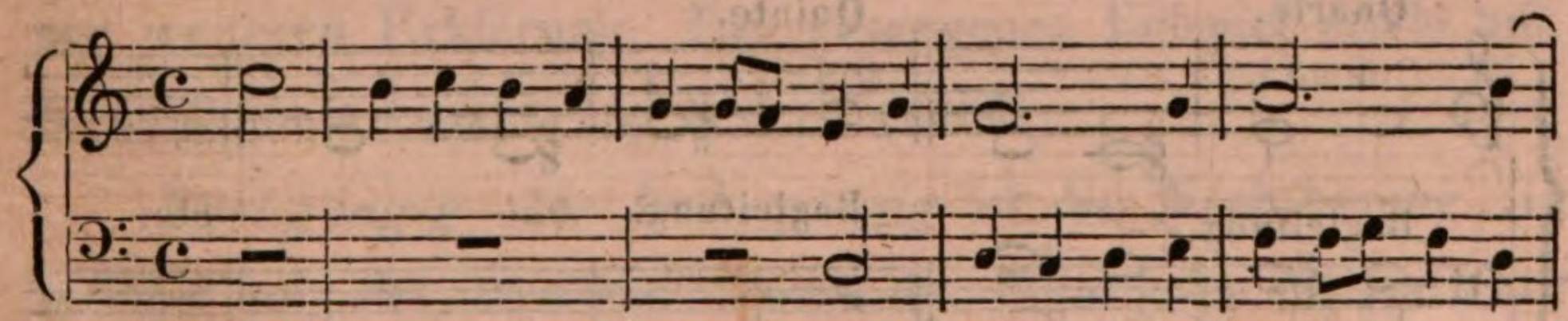
Es wäre dies eine *gemischte* Nachahmung.

In der Unterseptime.

NB. Als Füllstimme harmonischer Art kann hier der Alt zum Tenor in lauter Terzen durch das ganze Exempel gehen. Solche Terzenzugabe einer anderen Stimme schickt sich häufig, wenn auch nicht zu lange, und wirkt sehr gut. Bass- und Altschlüssel verhalten sich zu einander wie Oberseptime, Tenor- und Violinschlüssel wie None, Alt und Tenor wie Terz, Bass und Tenor wie Quinte.

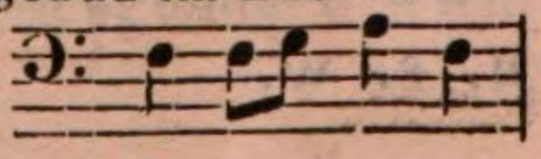
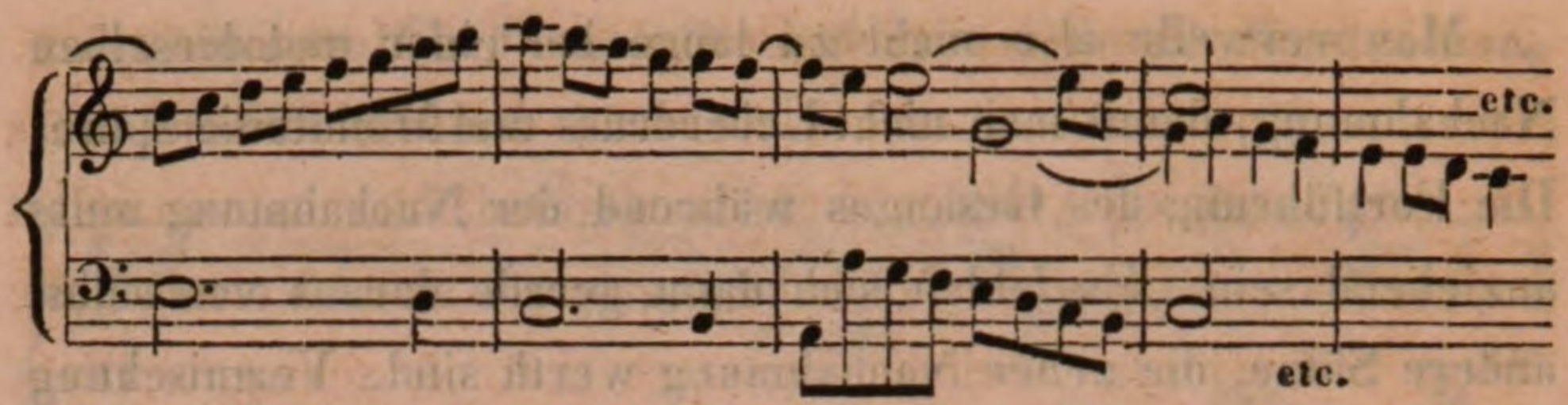
Man verweile also nicht zu lange bei einer und derselben Nachahmung, damit man nicht Ueberdruss und Monotonie spüre. Die Fortführung des Gesanges während der Nachahmung muss anziehend sein. Es bilden sich dann gerade daraus von selbst andere Sätze, die neuer Nachahmung werth sind. Vermischung der verschiedenen Nachahmungssätze thut oft sehr gute Dienste; man muss sehen, wo und wie weit es geht. — Im Fortgange schlage man in irgend einer Stimme einen früheren Hauptsatz wieder an, so unerwartet, als es der Zusammenhang gestattet. Es ist aber nicht nothwendig, dass *alle* dagewesenen Sätze, die nachgeahmt wurden, wiederkehren.

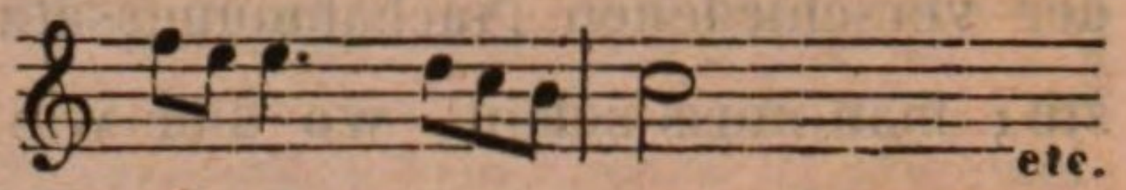
Je mehr Stimmen zu Nachahmungsstimmen gemacht werden, desto seltener werden ganze Sätzchen in Nacheinanderfolge stehen, obwohl Uebungen darin gut sind. Man ahmt dann lieber nur einen Theil des Satzes in verschiedenen Stimmen nach, während andere den ganzen Satz geben oder einen neuen entwickeln. In allen diesen Dingen herrscht volle Freiheit der Erfindung, d. h. genauer: *Was der Character des Tonsatzes fordert, ist jederzeit die Hauptsache.* Es kann aber kein Character sicher ausgeprägt werden, wenn man nicht jeder Form im Voraus sich völlig mächtig gemacht hat.

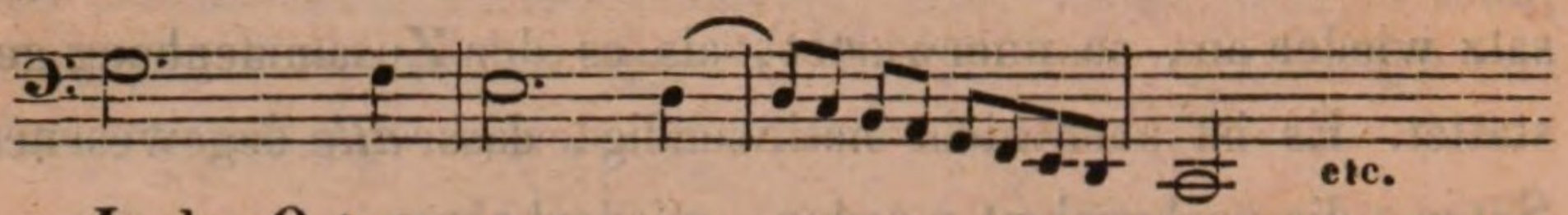
Die *verkehrte* Nachahmung, von vielen Lehrern die *ungleiche* genannt, wird wieder in eine *strenge* (wo alle Töne ihrer Stellung und ihrem Taktwerthe nach beibehalten werden) und *freie* (wo die Töne nicht genau von derselben Stellung und Geltung sein müssen) eingetheilt. Z. B.

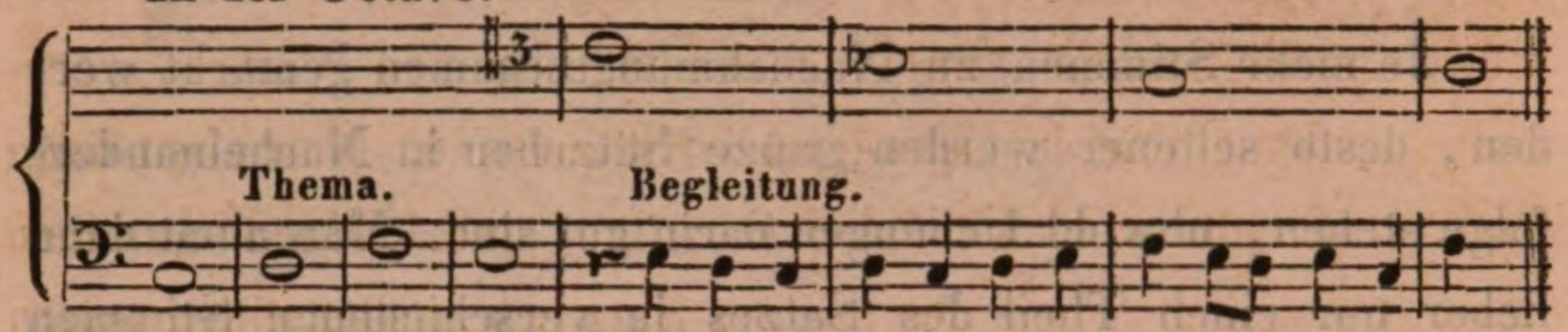


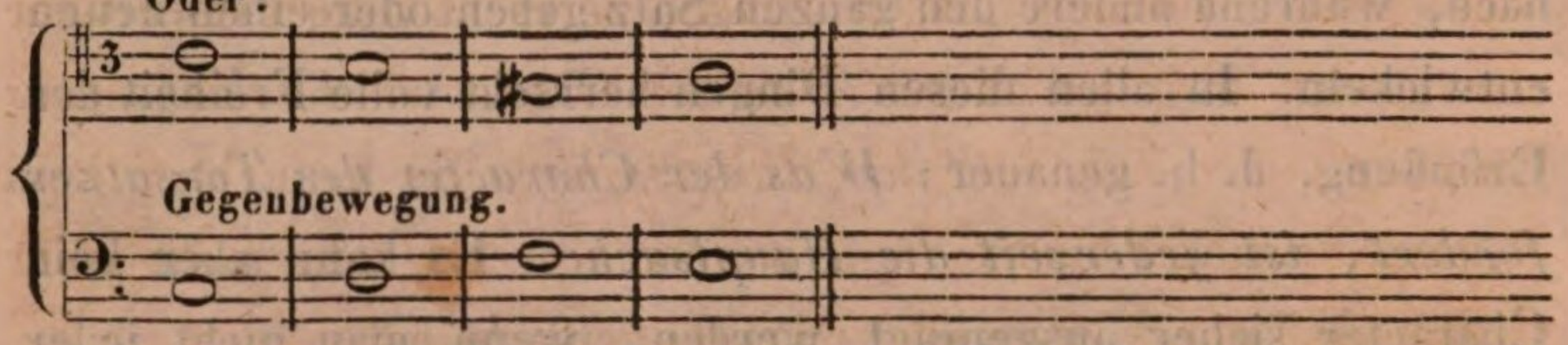
oder genau im Basse:



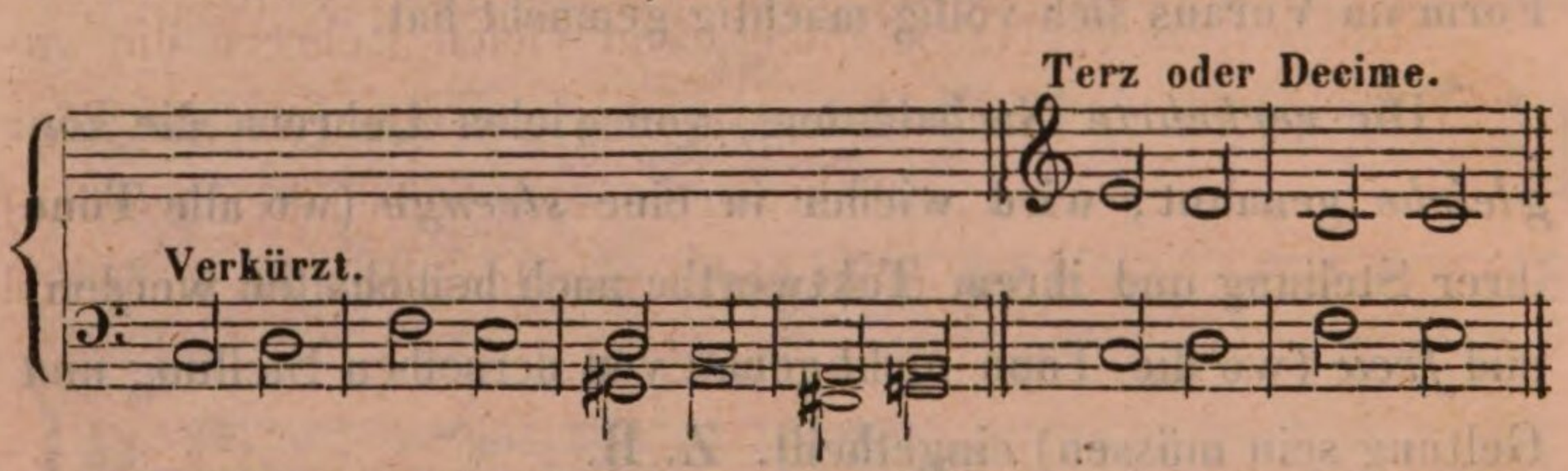




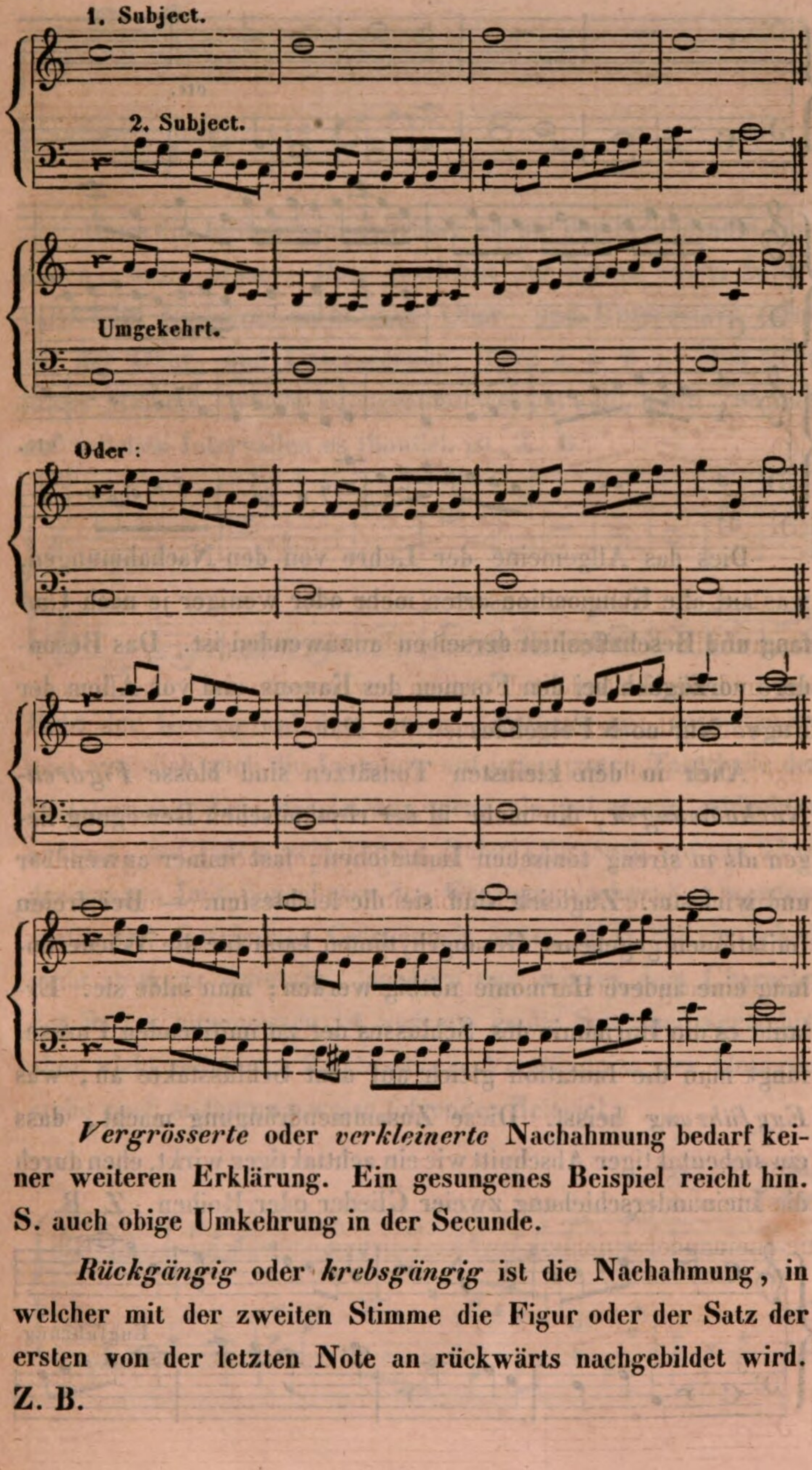
In der Octave.

Oder:



und auf allen Intervallen, z. B. der Secunde oder None:

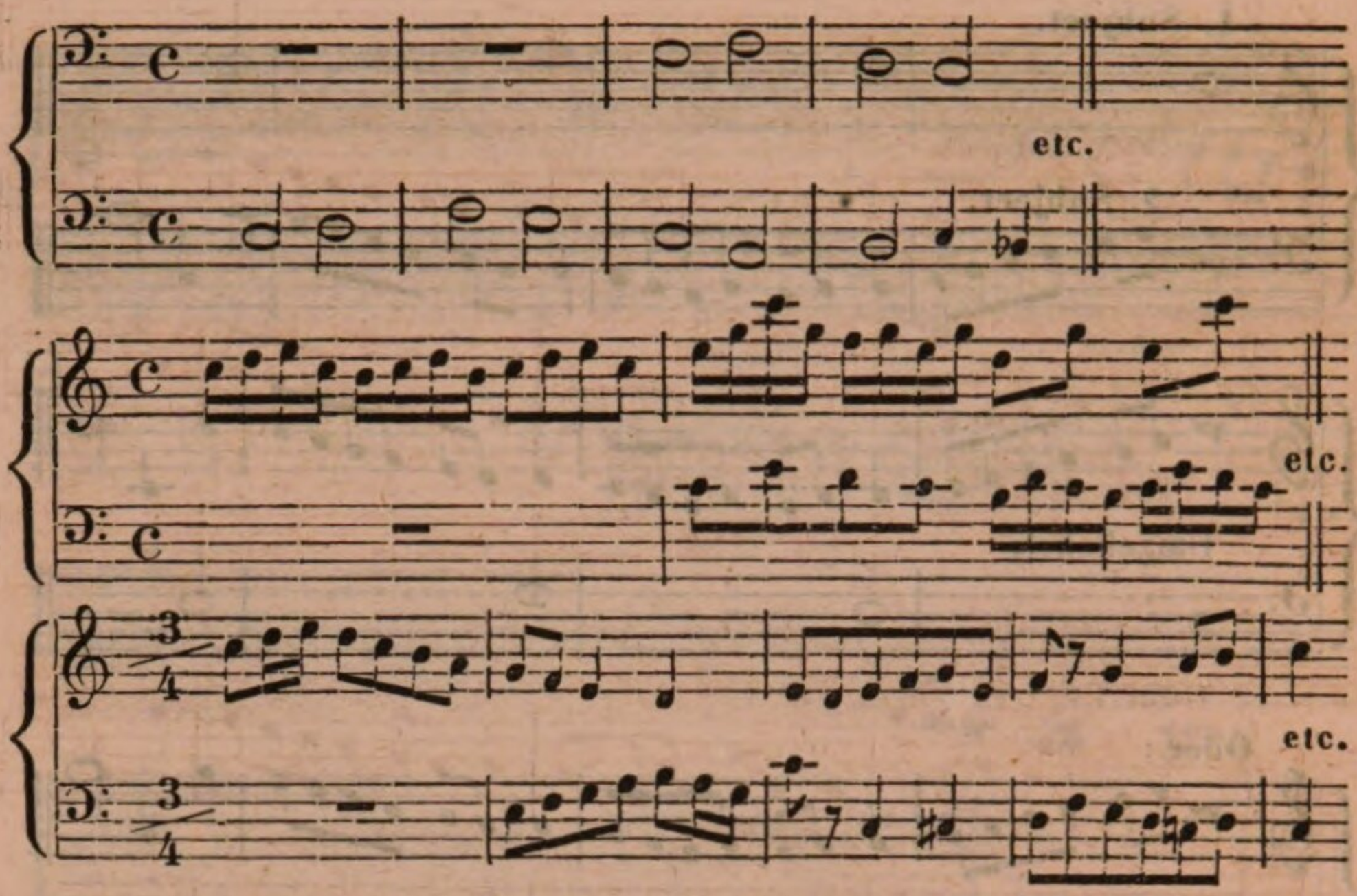


u. s. w.



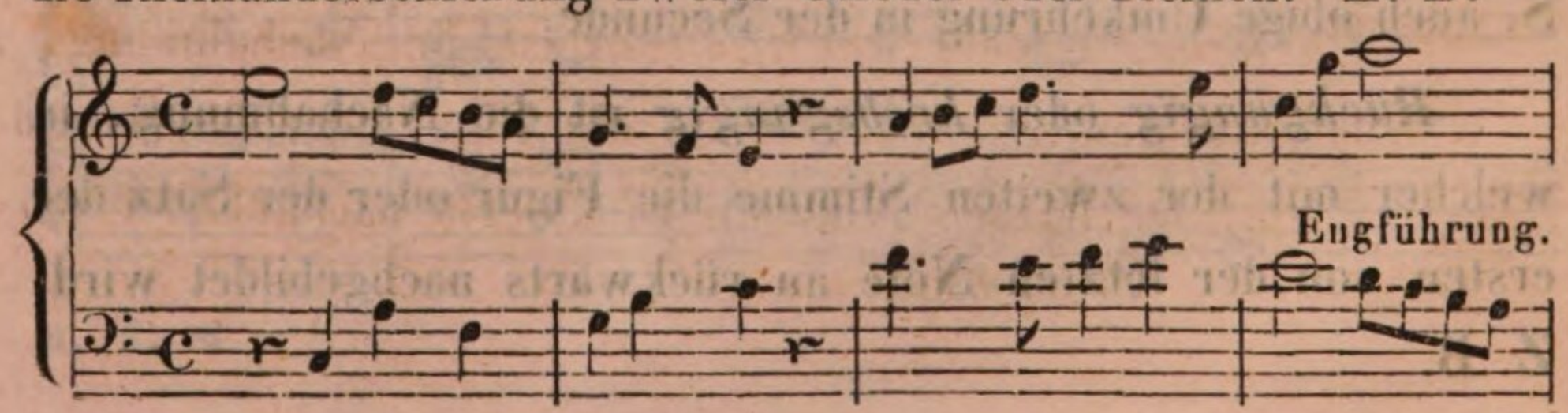
Vergrösserte oder *verkleinerte* Nachahmung bedarf keiner weiteren Erklärung. Ein gesungenes Beispiel reicht hin. S. auch obige Umkehrung in der Secunde.

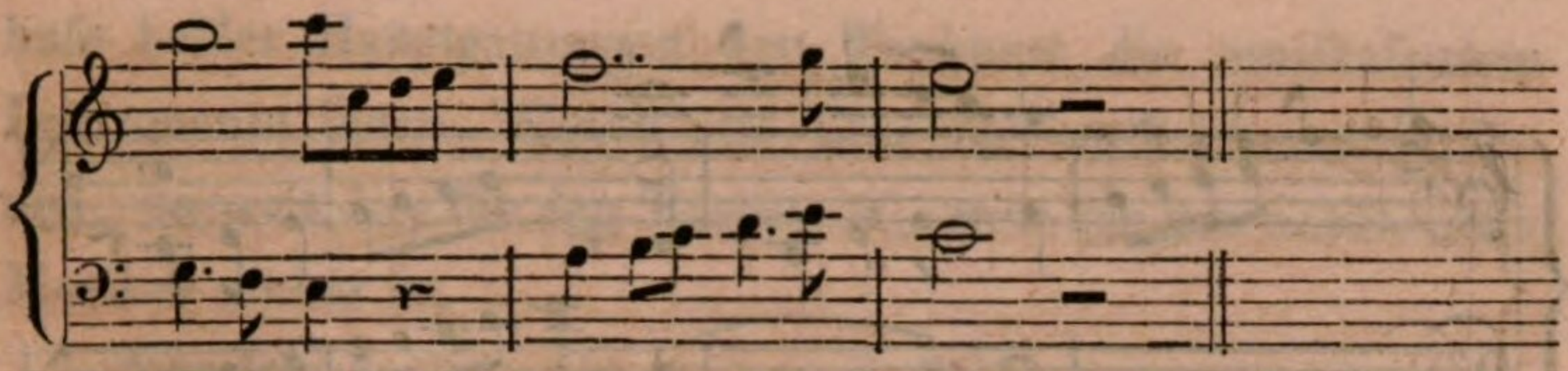
Rückgängig oder *krebsgängig* ist die Nachahmung, in welcher mit der zweiten Stimme die Figur oder der Satz der ersten von der letzten Note an rückwärts nachgebildet wird. Z. B.

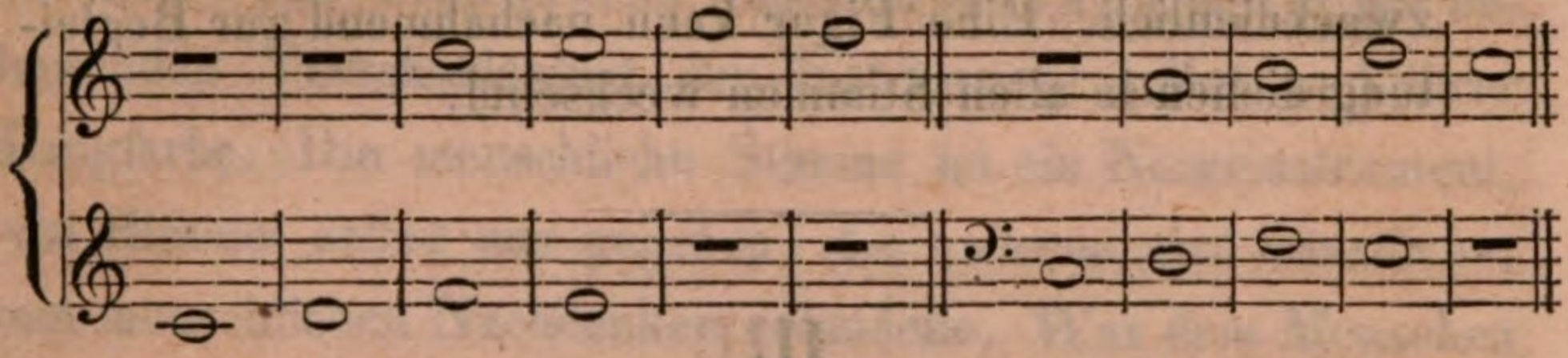


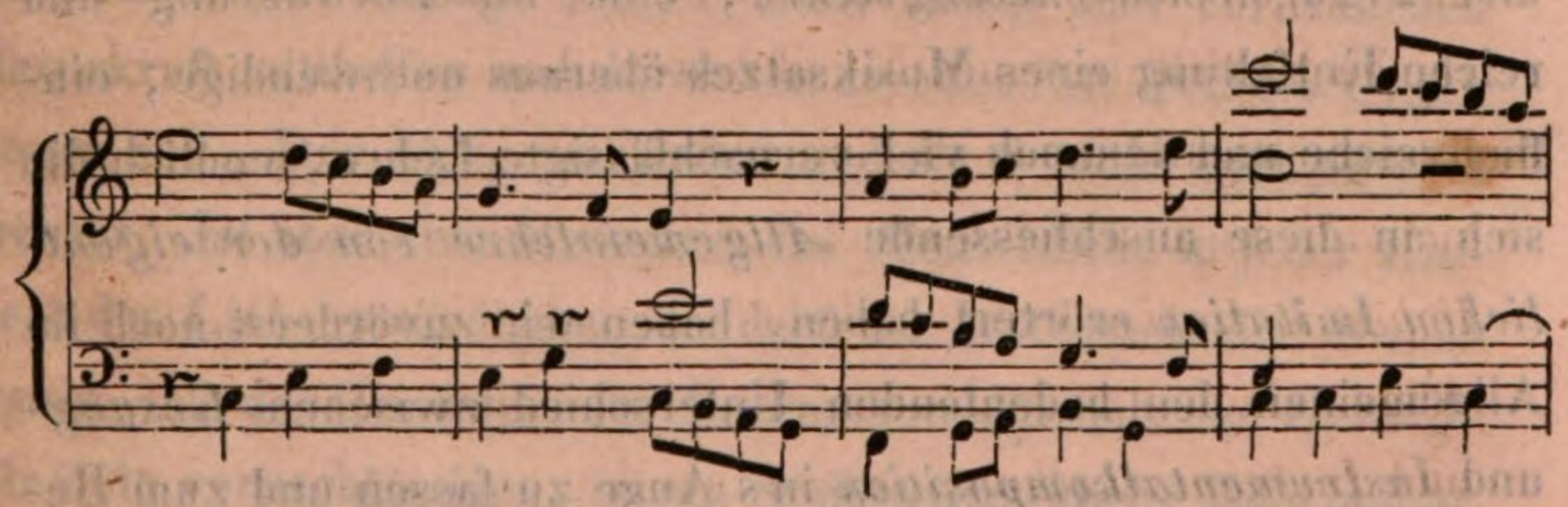
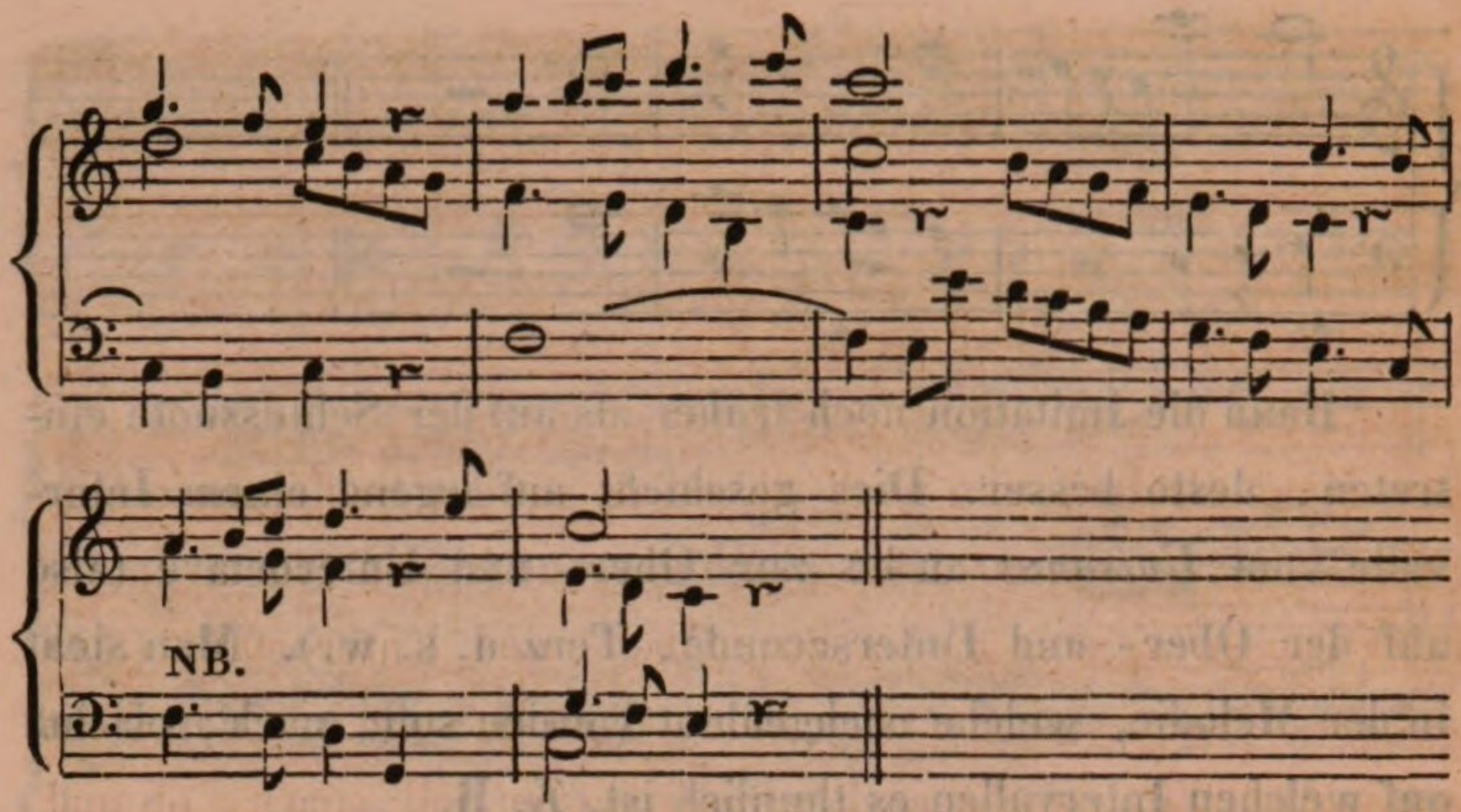
Dies das Allgemeine der Lehre von den Nachahmungen, was auf alle Kompositionsarten mehr oder weniger je nach Umfang und Beschaffenheit derselben anzuwenden ist. Das Besondere vorzüglich bei den Formen des Kanons und vor Allem der Fuge. Nur noch Folgendes:

Auch in den kleinsten Tonsätzen sind blosse *Figuren-Nachahmungen*, die mehr in der rhythmischen Bewegung liegen als in streng tonischen Imitationen, fast immer anwendbar und wirksam. Zugleich sind sie die leichtesten. — Bei freien Imitationen gegebener Gesangrhythmen kann für die Wiederholung eine andere Harmonie nöthig werden; man bilde sie. Erlaubt es die Harmonie des Schlusses der zu imitirenden Phrase, fängt man die Imitation gleich auf dem Schlusstakte an, was *Engführung* heisst. Diese Zusammendrängung macht, dass ein siebentaktiger Abschnitt wie ein achttaktiger wirkt, eben durch die Ineinanderschiebung zweier Glieder oder Reihen. Z. B.





Kann die Imitation noch früher als auf der Schlussnote eintreten, desto besser. Dies geschieht auf irgend einem Intervalle vom *Unisonus* an bis zur Ober- und Unteroctave (also auf der Ober- und Untersecunde, Terz u. s. w.). Man sieht in der Melodie, welche nachgeahmt werden soll, nach, ob und auf welchen Intervallen es thunlich ist. Z. B.

Hebt der Gesang auf dem guten Takttheile an, so versuche man natürlich auch die Imitation auf jedem guten Takttheile der Imitationsmelodie; desgleichen wenn sie auf einem schlechten anfängt, auf jedem schlechten. Dabei kann auch nur ein Theil der ganzen Imitationsphrase des Gesanges nachgeahmt werden, wofür sich fast immer Gelegenheit findet. Man hat sie jedoch nicht stets zu benutzen, sondern nur wo es dem Character des Satzes angemessen ist und wo es die Schönheit vermehrt, aber nicht mindert. Zu besserem Verständniss des Gesagten stehe noch andeutungsweise folgendes Beispiel:



NB. Solche Nachahmung eines Theils des Motivs ist sehr zweckdienlich. Eine Figur kann nachahmend zur Begleitung dienen in allen Stimmen wechselnd.

II.

Instrumentationslehre.

§. 10.

Characteristischer Unterschied zwischen Gesang- und Instrumentalkomposition.

Bevor wir nun zu den mannichfachen Formen der namhaftesten Gattungen der Tonstücke in's Einzelne fortschreiten, nachdem wir *Harmonielehre*, *Rhythmik* in symmetrischen Gliederungen, in ihren Abschlüssen und Verbindungen der Perioden und Strophen auf *Kadenzirungen* gebaut, *Figuren* und *Figurenentwickelungslehre*, eine für Fortführung und reiche Entfaltung eines Musiksatzes überaus nothwendige, einflussreiche und dennoch viel vernachlässigte Lehre, endlich die sich an diese anschliessende *Allgemeinlehre von der eigentlichen Imitation* erörtert haben, haben wir zuvörderst noch im Allgemeinen den bedeutenden Unterschied zwischen *Gesang-* und *Instrumentalkomposition* in's Auge zu fassen und zum Be-

hufe beider Hauptgattungen der Tonkunst die musikalischen Instrumente ihrem Wesen und Character nach kennen zu lernen, so weit dies für den Tonsetzer, nicht für den ausübenden Musiker nöthig ist.

Vergleichen wir *Gesang*- uud *Instrumentalkomposition*, so finden wir in beiden viel Gemeinsames und viel Verschiedenes. Das Gemeinsame liegt offenbar in denselben Tonfolgen melodischer und harmonischer Art, als in denselben Tonleitern des *Dur* und *Moll*, denselben Akkordverbindungen, Rhythmen u. s. f., weshalb sich alle bisher gegebenen Darlegungen auf beide anwenden lassen, ja angewendet werden müssen; das Besondere und Verschiedene hingegen liegt 1) schon in der bedeutenden Verschiedenheit der Instrumente selbst und ihrer Klangfarbe. Die menschliche Stimme ist ein Naturinstrument, vom Himmel selbst uns gegeben; die anderen sind künstliche, vom menschlichen Nachdenken erfundene. Was dem Menschen von Natur geschenkt ist, liegt ihm näher, wirkt als menschliche und Naturbegabung weit allgemeiner mit einem gar nicht zu übertreffenden Naturreize, der schon im Klange des Tons selbst liegt, welcher aus warmer Brust des Sängers hervorgegangen unmittelbar zum Herzen spricht. Die Biegsamkeit und Schattirung der Töne ist lebensvoller, inniger, weshalb es denn auch aller künstlichen Tonwerkzeuge oberstes Gesetz ist, den Vorzügen des Gesanges möglichst nahe zu kommen. Des Menschen Seele soll aus den Tönen sprechen und diese ist näher mit seiner eigenen Kehle verbunden, als wenn er sie erst einem anderen Tonwerkzeuge irgend einer ausser ihm vorhandenen Naturkraft mittheilen und durch ein zweites ihm fremdes Organ singen soll. Der Weg ist weiter und die Schwierigkeiten sind grösser. Ist aber dem Menschen das Menschliche in jeder Hinsicht das Liebenswürdigste, so darf der Instrumentalist ebenso wenig, als der Tonsetzer für Instrumente, jemals das *Gesang-ähnliche* vernachlässigen, wenn er die menschliche Empfindung

näher und gewisser treffen, sich nicht zu fern von ihr stellen will. Daher mag es auch wohl vorzüglich kommen, dass ein guter Gesangskomponist weit eher und leichter ein guter Instrumentlakomponist wird, als umgekehrt, was uns so viele Beispiele selbst der Begabtesten beweisen (man denke an *Beethoven*). Dasselbe lehrt auch die Geschichte. Der Gesang wird von den wildesten Völkern zunächst und vorherrschend geübt (in der grauesten Vorzeit wird er als Hauptsache der Musik oben an gesetzt), als naturgemässes Bedürfniss, seine Empfindungen schallender als in der Rede, mit mehr sinnlicher Aufregung und Lebhaftigkeit auszudrücken. Ist dieser Ausdruck der Empfindung auch die Hauptsache der Tonkunst, des Gesanges wie der Instrumentalmusik zugleich: so liegt er doch dem Gesange auch darum noch näher, weil 2) der Gesang noch durch's *Wort* gehoben wird, was den Instrumenten fehlt und was sie dem Gesange nicht nachzuthun vermögen. Der Gesang drückt also zugleich Begriffe aus, erregt folglich auch bei den weniger Musikgebildeten Denken und Empfinden zugleich und befriedigt somit weit leichter den ganzen Menschen. Die Vorzüge des Gesanges vor der Instrumentalmusik sind demnach von dieser Seite ungeheuer und wir hatten wohl ein Recht, gleich von vornherein zu rathen, jeden musikalischen Satz, auch den kleinsten *gesangreich* einzurichten. — Dessenungeachtet ergeben sich aus diesen Vorzügen des Gesanges vor dem Instrumentalen auch mehrere bedeutende Beschränkungen, welche den für künstliche Instrumente allein geschaffenen Tondichtungen nicht eigen sind.

Die Instrumentalmusik ist in jeder Hinsicht *freier* als die Vokalmusik, schon darum, weil sie nicht an das *Wort* der Rede gebunden ist. Der Inhalt, Sinn und die Entwickelung des Gedichts oder des Wortspruchs überhaupt muss nothwendig in der Vokalmusik ausgedrückt werden. Soll das geschehen, muss sich der Tondichter seines Textes bis in's Innerste bemeistert

haben, muss den vorgeschriebenen Ausdruck der Empfindungen zu den seinigen gemacht und genau mit psychologischer Erkenntniss und innerem Erfahrungstakte die Aeusserungsarten aller Gefühlsentwickelung nicht nur kennen gelernt, sondern auch von der einen Seite bis in's Kräftigste, von der andern bis in's Feinste durchdrungen haben; muss das im Worte nur Angedeutete immer abhängig vom Worte hinzudichten und den Sinn durch den Duft der Tonverschönerungen verherrlichen, verklären, mit den Unaussaglichen geheimer Ahnungen des Gefühls in's Ideale heben, ohne je die Rechte des gegebenen Begriffs oder den Weg des Verstandes mitten in der Dichtung zu verlassen oder zu schmälern. Dazu muss er die Prosodie der Sprache, nach deren Idiom er in Tönen dichtet, genau verstehen und sie nicht verletzen, wie es z. B. *Cherubini* in seinen Messen und anderen Tonsätzen auf lateinischen Text oft bis zum Lächerlichen thut. Der Gesangskomponist sollte an keine Sprache sich wagen, die er nicht versteht. — Kurz es gehört zur Gesangskomposition manche Verstandesbildung, die der Instrumentaldichter nicht in dem Grade nöthig hat, weil Verstand und Gefühl sich lebendiger durchdrungen haben und einander die Hand bieten müssen. — Dagegen steht die Fantasie des Instrumentaltondichters entfesselter, ungebundener, von keinem Worte gehemmt. Sie zieht den Reiz des Tönens der Naturgewalten in das menschliche Träumen unbestimmter Seelenerregungen hinein; ihr Bereich ist nicht nur das Menschliche, sondern auch das Naturmächtige aller ausser uns tönenden Kraft. Von dieser Seite betrachtet wird also die Instrumentalmusik fantasiegewaltiger, grossartiger, weil sie in das rein Menschliche die gesammte Tonfülle der uns umgebenden Natur frei waltend spielen lässt, zur bestimmten Menschenidee tritt also jene Naturerhabenheit, die bald freundlich, bald feindlich wie ein zwar fremdartiges, aber anziehendes Geisterreich unverkümmerter Eigenherrschaft, darum geliebt und gefürchtet, in Unabhängig-

keit von unserem Willen und nicht einmal immer von uns begriffen, desto stärker gefühlt uns entgegen tritt. — Der Instrumentalkomponist, wie der Instrumentist steht somit nicht blos als Menschenwesen vor uns, sondern er taucht sich mehr oder weniger in das Walten des Naturgeistes, nimmt seine Belebungen in sein Menschliches auf und steht dadurch im Reiche des Wunderbaren, Unerklärlichen und Mystischen; er wird nicht selten sogar zum Dämonischen, gleich einem Gottbegeisterten. Daher kommt es, dass in Instrumentalvorträgen sich das Geheimnissvolle zum Menschlichen mischt und heimliche Ahnungen zauberhaft hervorklingen lässt, so dass zur Liebe, welche das menschlich Gefühlte hervorlockt, noch die Scheu der Bewunderung sich gesellt, welche letztere zwar die Lust traulicher Umarmung anfangs aus Ehrfurcht verhindert, oft aber darum die Sehnsucht der Seele des Hörers um so glühender macht und bei näherer Bekanntschaft mit dem edel Menschlichen, das mitten in dem Naturerhabenen oder Geheimnissvollen wohnt, die Liebe mit Verehrung verbindet, sie befestigt und verdoppelt. — Man sieht zugleich daraus, warum der Teutsche in Instrumentalkompositionen und im Instrumentenspiel vor Allen sich auszeichnet. — Lässt sich auch nicht bestimmen oder genau abmessen, wie weit das Eingreifen einer fremdartig ausser uns waltenden und doch in uns aufgenommenen Naturgeistesgrösse, deren Gesetze wir nicht immer völlig durchschauen, oft nur ahnen, in Tonschöpfungen gehen darf, so lässt sich doch Zweierlei als Unumstössliches festsetzen: Je mehr das Fremdartige dunkler Naturkraft im Instrumentalsatze vorherrscht, desto wunderbarer, ist es anders getroffen, werden wir gefasst und in ein unbestimmtes Staunen einer seltsamen Erregung versetzt, die uns mit jeder Wiederholung desto näher tritt; jemehr hingegen das leichter begriffene Menschliche vorwaltet, desto mehr fühlen wir uns erquickt, aber um so ruhiger mitten in der Bewegung, weil eben die Scheu vor dem

Dämonischen mehr oder weniger wegfällt. Wir wissen aber, dass der Mensch um seiner Erhebung willen nach dem Geheimen Verlangen trägt, so dass er sich sogar Wunder dichtet, wo keine sind und oft lieber mit Mährchen als Wahrheit spielt. So hat denn in gewissen Stimmungen das Unklare vor dem Klaren auch Manches voraus, weil Jeder daraus machen kann, was ihm beliebt; nicht selten auch, weil man in seinen Gefühlsgenüssen das Feste und Bestimmte nicht liebt, wie man oft den Traum der Wirklichkeit vorzieht. In dieses anziehend Naturgewaltige des Geheimnissvollen, des freier oder willkührlicher Fantastischen hat sich nun unsere Instrumentalmusik seit *Beethoven* vorzüglich gewendet, während in *Haydn* das fröhlich Menschliche und in *Mozart* das ideal Menschliche liebenswürdig vorherrschte. Wir ersehen schon daraus, warum uns die neue Richtung heftiger erregt, warum sie uns aber auch weniger erheitert und nicht so friedlich erlabt; nicht minder warum die neue Richtung mehr Massenhaftes braucht. — —

Wenden wir uns nun zur *Characteristik und Behandlung der gebräuchlichen Orchesterinstrumente!* Die gewöhnliche Eintheilung in *Streich-*, *Blas-* und *Schlaginstrumente* mit Einschluss der zuweilen angewandten *Lärminstrumente* kann hier genügen, wo es nur darauf ankommt, zunächst die in einem vollständigen Concertorchester jetzt gebräuchlichen Tonwerkzeuge so weit kennen zu lernen, als es dem Komponisten nöthig ist. Der Bau und die Geschichte der einzelnen Instrumente, so wichtig beide in anderer Hinsicht sind, kann uns hier nicht berühren. So wenig ein Maler zum Malen die Lehre von Entstehung der Farben nöthig hat, so wenig ist die Kenntniss der Bauart der Tonwerkzeuge als unerlässlich im Fache der Komposition anzusehn. Viel wichtiger wird es für unsern Zweck sein, wenn wir zwei Melodie und Harmonie verbindende Instrumente im Voraus erwähnen, die *Harfe* und das *Pianoforte*.

§. 11.

Harfe. Pianoforte.

Die *Harfe*, namentlich die *Pedalharfe* hat etwas alterthümlich Romantisches und bringt mit ihren gebrochenen Akkorden, die ihr am schönsten zusagen, zur rechten Zeit angewendet die besten Wirkungen hervor, z. B. im Gebet, bei Einführung der Barden oder auch sentimentaler Fräulein, zauberhafter Einsamkeitsschwestern u. s. w. Aber nicht allein im Theater, auch in Concertsätzen ist sie zuweilen von schlagender Wirkung; nur darf sie nie ohne innere Nöthigung eines wesentlichen Dichtungbegriffs verwendet werden, damit das Ungewöhnliche nicht gewöhnlich werde und dadurch seinen Hauptreiz verliere. Natürlich muss sie überall, wo sie gebraucht wird, selbst in der Begleitung einer Romanze, etwas Hervorstechendes haben, nicht als blosses Füllungsinstrument dienen, wozu sie nicht passt. Man wird stets wohlthun, wenn man nicht zu Schwieriges für sie setzt, sondern im fliessend Melodischen und Harmonischen ohne zu künstliche Modulationen bleibt. Ueberhaupt bemerken wir im Voraus, dass hier von keinem Instrument als einem concertirenden die Rede sein kann, sondern eben nur als einem zur vollen Musik gehörigen. Wer für irgend ein Instrument Bravouren setzen will, muss dasselbe durchaus vollkommen verstehen; man muss sich im letzten Falle wenigstens vorher ganz genau mit tüchtigen Schulen des Instrumentes bekannt gemacht haben und Meister auf demselben zu Rathe ziehen. — Ihr Tonumfang reicht chromatisch vom $\underline{F}$ bis $\overline{\overline{\overline{d}}}$ oder wie nach einigen neueren aus *Erard's* Fabrik in Paris hervorgegangenen Harfen vom $\underline{C^b}$ bis $\overline{\overline{\overline{f}}}$. Ihre Stimmung ist *Esdur*, die der letzteren *Cesdur*. Die Noten werden wie für das Pianoforte geschrieben und klingen, wie sie stehen. Gebrochene Akkorde klingen besser, als auf einmal gegebene; Läufe durch mehrere Octaven, einfach

oder octavenweise, in Terzen und Sexten sind ihr vortheilhaft, am meisten zu Uebergängen und Ausfüllungen, wenn die übrigen Instrumente pausiren, damit sie erwünscht hervorsteche. Da die Halbtöne durch das Pedal immer in allen Octaven gleichmässig hervorgebracht werden, kann man nicht im Basse *b* und im Discante ein durchgehendes *h* setzen, nicht *g* und *gis* für eine Akkordstellung u. s. w. — Die *Guitarre* ist im Freien zu Ständchen oder zu Begleitung des Gesanges sehr angenehm, auch im Theater zuweilen gut zu gebrauchen, nicht aber für's Concert; sie kneift die Töne zu sehr und wirkt nicht viel, weshalb wir sie übergehen. — Das *Pianoforte*, das harmoniereichste aller Instrumente, nur mit Ausnahme der Orgel (die Physharmonika und alle übrigen Tasteninstrumente sind aus ihm hervorgegangen und doch nicht so reich; selbst die Glasharmonika *Franklin's* ist lange nicht so reich und viel zu weich an Tone, als dass sie gewöhnlich angewendet werden könnte), hat keine Beschreibung nöthig. Jeder kennt es, oder sollte es doch wenigstens so weit kennen, dass er den Gesang darauf begleiten und Partituren spielen kann. Sein Vorzug besteht in der ungeheuren Tonmasse, die fast zu gleicher Zeit ertönen gemacht werden kann, in der Ermöglichung aller Schwierigkeiten und in der rhythmischen Gewalt; weit weniger in der Tonfarbe, sogar schon weniger in der Schattirung der Töne, die jedoch durch schönen Anschlag und verständigen Gebrauch des Pedals bedeutend hergestellt werden kann. Man sieht daraus von selbst, worauf der Pianist sein vorzüglichstes Augenmerk zu richten hat. Im gewöhnlichen Satze hat sich hier der Komponist am wenigsten zu beschränken; macht er es nicht gar zu toll, so ist dem Pianisten Alles möglich. Concertstücke sollte aber nur der Virtuos setzen. — Wird es für Orchester benutzt, so muss gesorgt werden, dass es gehörig durchdringen kann, namentlich an den Stellen, wo auf seine Vorzüge besonders gerechnet ist. Darin hat selbst *Hummel* nicht sel-

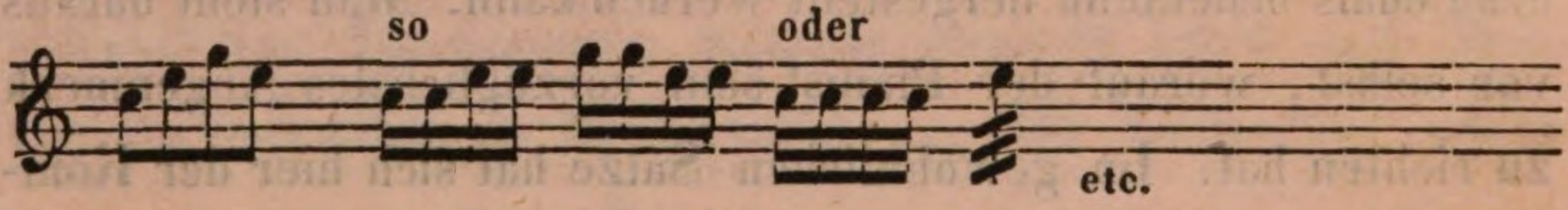
ten gefehlt; er hat zu stark instrumentirt und z. B. seinem überaus vortrefflichen *Hmoll*-Concerte bedauerlichen Schaden gethan.

§. 12.

Streichinstrumente.

Das *Streichquartett* mit hinzugefügtem Contrabass steht in aller Orchestermusik als das wichtigste oben an, nicht allein um des Vielseitigen und Grossen willen, was sich damit leisten lässt, sondern auch des eignen Tonreizes wegen, der die Vorzüge des Gesangs mit dem Glanze der schnellsten Figuren und aller Ausschmückungen vom Stärksten bis zum Leisesten vereint. Das Ausgeprägte und Bestimmte des Tones wechselt durch verschiedene Stricharten in mannichfacher Färbung weit mehr als bei allen Blasinstrumenten. Es ist daher für Gesangstellen und reich geschmückte Melodieen ebenso schätzbar, als für prächtige Verzierungen und rauschende Ausfüllungen. Es gebührt ihm das erste Augenmerk in allen Kompositionsanlagen für volles Orchester.

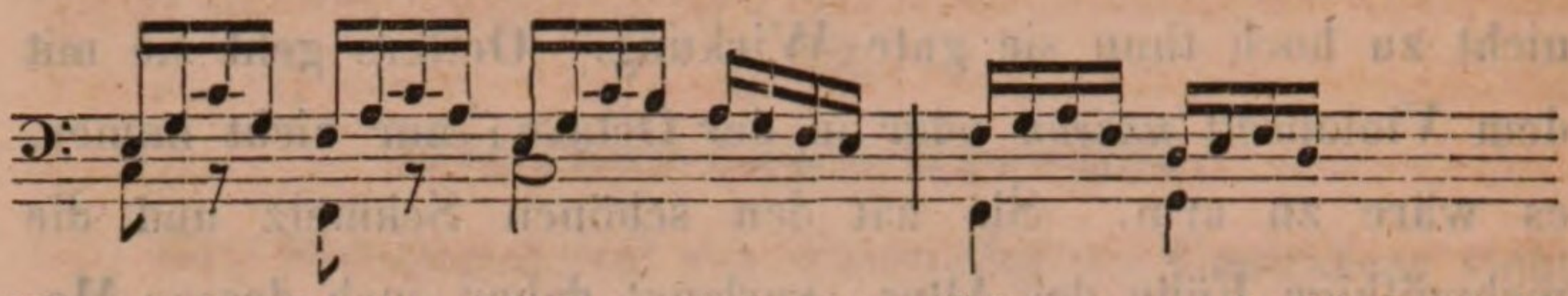
Die *Violinen*, in Quinten gestimmt vom kleinen *g* an aufsteigend, sind in allen möglichen Wendungen für Orchesterspieler bis $\overline{\overline{\overline{g}}}$ zu benutzen, ohne alle Gefahr bis $\overline{\overline{\overline{f}}}$; Triller auf allen Tönen mit Ausnahme des tiefsten *g* wie natürlich; Füllungen durch Schwärmer und Aehnliches z. B. anstatt



Doppelgriffe sind besonders in Sexten, am leichtesten mit dem Anschlage einer leeren Saite zu benutzen auch im Orchesterspiele. — Die *zweite Violine* darf nicht immer allein als blos harmonisches Füllungsinstrument behandelt werden; sie hat sich eben auch durch übernommene Melodie, in Nachahmungen oder selbstständigen Figuren u. s. w. auszuzeichnen.

Die *Viola* hebt in ihrer Stimmung eine Quinte tiefer an, also vom kleinen *c* in 4 Quinten. Man führe sie nicht zu hoch, höchstens bis $\bar{\bar{g}}$ und nur selten. Auch die Schwärmer u. dergl. wende man nicht zu oft an; zuweilen und nicht zu hoch thun sie gute Wirkung. Oefters geht sie mit dem Violoncell *unison* oder in der Octave; nur nicht immer, es wäre zu arm. Sie hat den schönen Schmelz und die wehmüthige Fülle des Altes, verlangt daher auch dessen Melodieen; man behandle sie also nicht immer als blosses Füllungsinstrument. Ihre Noten werden im Altschlüssel geschrieben.

Das *Violoncell* steht um eine Octave tiefer, als die Bratsche. Man setzt bis $\bar{g}$ oder $\bar{b}$ und benutzt seine hohen Töne in Gesangstellen, die sich sehr für dasselbe eignen besonders im Sehnsüchtigen. Tenor und Bass vereinen sich trefflich in ihm; zuweilen thun arpeggirte Akkorde, wobei die leeren Saiten zu berücksichtigen sind, die besten Dienste, weshalb man auch sonst die Recitative mit ihm begleitete. Zu viele Soli verkümmern den Grundbass, den das Violoncell vorzüglich zu geben hat, da der *Contrabass* diesen nur verstärkt, ob er ihn gleich *zuweilen* allein übernehmen kann. Hat das Violoncell Figuren oder eine höhere Melodie und der Grundbass soll bestimmt herauskommen, so verstärkt man ihn *unison* mit dem Fagott und auch wohl in der Octave mit der Viola. Die Höhe des Violoncell's wird im Tenor- oder Violinschlüssel geschrieben. — Der *Contrabass* steht um eine Octave tiefer als das Violoncell, ist also ein sechzehnfüssiges Instrument, dessen Noten jedoch um eine Octave höher geschrieben werden, als sie klingen. Er geht von $\underline{E}$ bis *g*. Die beste Stimmung des viersaitigen Contraviolon's (in Frankreich und Italien braucht man immer noch vielfach den dreisaitigen) ist $\underline{E}$ $\underline{A}$ *D G*. Man lasse ihn nicht zu schnell rumpeln und gebe ihm nicht zu anhaltende Sprünge. Die

Grundnoten der Akkorde sind für ihn die besten und wirksamsten, daher er auch die Verzierungen des Violoncell's nicht mitmacht, höchstens nur ausnahmsweise. Man lässt ihn in solchen Fällen lieber aushalten oder kurz anschlagen, z. B.

Er wird mit dem Violoncell in *eine* Stimme geschrieben, bald auf *ein* Liniensystem mit jenem, bald auf *zwei* zusammengeklammerte. Was er nicht mitspielen soll, muss auf irgend eine Art angegeben werden, als: Violoncell solo oder Violoncelli, wie wiederum zur Aufhebung: Bassi oder Tutti.

Dieses Bogenquartett muss für sich harmonisch rein gehalten werden, weil es seinen Character für sich hat, der manchmal noch durch den Gebrauch der Sordinen etwas Besonderes erhält. Der Grund der musikalischen Erfindung gehört ihm durchaus zu; es ist also vorzugsweise zu beschäftigen, da es die Hörer weit weniger ermüdet, als ein zu starker, fortwährender Gebrauch aller anderen Instrumente. Verlangt es somit sowohl den Hauptsatz in Angabe des Gedankenflusses, als die Hauptverzierungen durch Coloraturen und Figurationswechsel, so kann es nur grossen Vortheil gewähren, wenn man sich, bevor man für volles Orchester schreibt, erst im Quartettsatze für Streichinstrumente allein übt, wie dies vor Zeiten schlechthin als Regel galt und noch gelten sollte. Die volle Kenntniss der Instrumente erlangt man am besten durch Umgang mit praktischen Musikern und im Orchester selbst. Man beachte sie, höre und frage. —

§. 13.

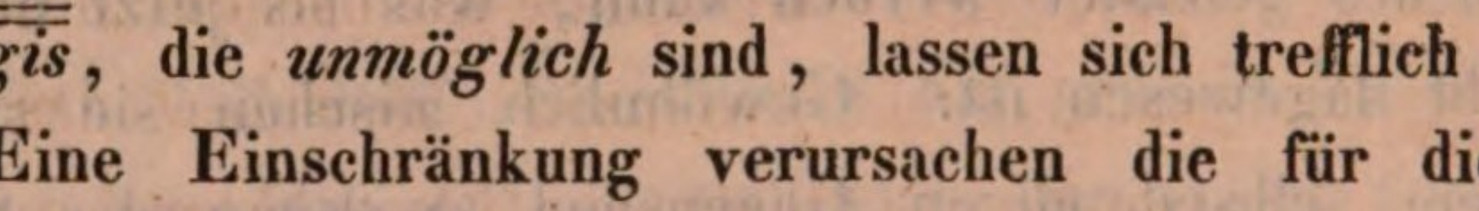
Holzblasinstrumente.

Betrachten wir sie zuvörderst im Ganzen, so leuchtet ein, dass sie in Orchesterkompositionen ihrer von Saiten-

und Blechinstrumenten ebenso verschiedenen, als auch gegen einander selbst gehalten, sehr mannichfachen Tonfarben wegen einen eigenen *Gesammtchor* bilden, der höchst bedeutende Wirkungen hervorzubringen im Stande ist, selbstständig genug, um auch ohne Hilfe anderer Instrumente ein schönes Werk zu schaffen und zwar vom Duett bis zum Nonett, ohne noch die etwas seltener gebrauchten Holzblasinstrumente einzurechnen. Es lässt sich also ein mannichfach verändertes Grundquartett aus diesen Instrumenten zusammensetzen, je nachdem es der Character der jedesmaligen Tondichtung erheischt. Man kann sie also auch in grösseren Orchesterkompositionen als eine eigene *zweite* Chormasse behandeln, welche die Chöre der übrigen Instrumente in selbstständiger Weise beantwortet. Dabei bleiben immer noch einige Hauptblasinstrumente übrig, die zu Soloeinführungen verwendet werden können, die jeden anderen Orchesterchor, nicht blos ihren eigenen verschönern und folglich über allen Chormassen stehen können. Diese einander entgegengesetzten Chormassen eines Orchesters sind noch lange nicht so benutzt, als sie benutzt werden könnten, so dass im Instrumentalsatze noch gar Manches geleistet werden kann, was bis jetzt noch immer nicht dagewesen ist. Gewöhnlich mischen sie sich nur in einigem selbstständigen Gegenspiel zwischen das Streichquartett in abgesondert rhythmischen Antworten, wie z. B. in *Schubert's* Symphonie (am selbstständigsten behandelt sie im Wesentlichen und Ergötzlichen *Mozart*, im Massenhaften *Beethoven* und oft *Weber*, namentlich im Oberon); am allergewöhnlichsten werden sie zu einzelnen Verschönerungen und zur Füllung benutzt, zu welchem Letzteren sie indess doch zu gut sind, es wäre denn, dass die Einfachheit des musikalischen Inhaltes einer Ouverture oder dergl. es nicht anders mit sich brächte, was jedoch nur selten der Fall sein wird, sobald man sich an vollere, verschlungenere Darstel-

lungen gewöhnt, was rathsam sein dürfte. Wie eine solche vortheilhafte Behandlung angelegt werden muss und wie sich dann der Chor der Saiteninstrumente dazu verhält, sehen wir später; zuvor haben wir den Character und die naturgemässe Verwendung der einzelnen Holzblasinstrumente kennen zu lernen.

Die *Flöte*, eines der ältesten Instrumente, ist für Zartes, Schmelzendes, sanft Liebevolles, weniger für Kräftiges (ein zu voller Ton nimmt ihr das Eigenthümliche und verringert ihren Schmelz). Es gibt verschiedene Flöten, deren hauptsächlichste als Orchesterinstrument sowie für Solospiel immer die *D-Flöte* bleibt, die auch stets gemeint ist, wenn nicht ein Beiwort steht, was in der Militairmusik oft vorkommt, nicht in voller Orchestermusik, welche nur noch die *Piccolo-Flöte* verwendet. Der *C*-Fuss mancher neueren Flöten wird in Orchesterwerken nicht berücksichtigt; man schreibt daher von $\bar{d}$ bis $\equiv{a}$ in chromatischer Reihe. Gesangsstellen und schnelle Figuren aller Art, auch alle Triller mit Ausnahme der auf *dis* mit $\bar{e}$, $\bar{as}$, $\bar{\bar{cis}}$, $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{dis}}$ mit $\bar{\bar{e}}$, $\bar{\bar{es}}$, $\bar{\bar{e}}$ mit $\bar{\bar{f}}$, $\bar{\bar{e}}$, $\bar{\bar{f}}$ mit $\equiv{ges}$, $\bar{\bar{f}}$ und $\bar{\bar{fis}}$, die *schwer* und $\equiv{cis}$, $\bar{\bar{d}}$ mit $\equiv{es}$, $\equiv{g}$, $\equiv{gis}$ mit $\equiv{a}$ und $\equiv{gis}$, die *unmöglich* sind, lassen sich trefflich ausführen. Eine Einschränkung verursachen die für die Flöte schweren Tonarten von fünf Kreuzen und vier Been an, die jedoch gleichfalls noch ausführbar sind. Man gebrauche sie in vollerer Musik mehr von der $\bar{\bar{8}}$ve an, indem sie in der $\bar{8}$ve von den übrigen Instrumenten fast ganz verdeckt werden würde. Lange währende und schnelle Zungenstösse, als



sind nicht gut, wogegen sie zuweilen in kurzer Währung, besonders auf *einem* Tone, von bester Wirkung sind. Zu lange dauernde Terzengänge beider Flöten ermüden zu leicht,

als dass man sie nicht der Vorsicht empfehlen sollte; Sexten sind schon besser. In starken Sätzen, wo die Melodie recht hervorgehoben werden soll, verstärken sie in der Regel die ersten Violinen in der höheren Octave, wobei beide Flöten oft *unison* gehen. Haben ihre höheren Töne, als die der Saiteninstrumente (der ersten und zweiten Violine), zweifache Verstärkungen, so sehe man zu, dass aus Quarten nicht umgekehrt Quinten werden.

Die gewöhnliche scharf schneidende *Flauto Piccolo* hat denselben Umfang, wie die *D*-Flöte, wird auch so geschrieben, klingt aber um eine Octave höher. Manchmal wendet man die *Es-Piccoloflöte* an, welche um einen halben Ton höher steht, aber geschrieben wird, wie jene, so dass *d* wie *es* klingt. Sie wird in den Tonarten *Es, As, Des, Ges* u. s. w. angewendet. Die *Terz-Piccoloflöte* steht um eine kleine Terz höher, als die erste, wird aber auch wie die *D*-Piccoloflöte geschrieben, wonach *d* wie *f* klingt. Sie wird selten im Orchester gebraucht. Ihre Töne dringen nur von $\bar{\bar{h}}$ an durch bis $\bar{\bar{\bar{a}}}$. Selten und nur zu starken Stellen ist sie zuweilen in eigenen Gängen zu verwenden, nicht stets in Verdoppelungen. Die Tonarten *C*, *D*, *F* sind die leichtesten. Die Italiener lärmen und kreischen mit Piccolo am meisten und am schlechtesten.

Die *Hoboe*, unentbehrlich für die meisten Orchesterwerke, hat einen frischen, lebendigen, durchdringenden Ton. Für Freude und Wehmuth, sogar zum Komischen gleich brauchbar, dient sie oft dem *Meister* das Edelste auszudrücken. Es kommt viel auf das Rohr an, fast noch mehr als auf die Güte des Instruments. Sie hat die chromatischen Töne von $\bar{c}$ (auch noch *h*) bis $\bar{\bar{d}}$ und selbst $\bar{\bar{e}}$ und $\bar{\bar{f}}$. Sehr schnelle Figuren, besonders in der Tiefe, sind schwierig und gelingen nicht immer gut. Von *A*- und *Asdur* an muss man sie einfacher behandeln. *Schwer* sind die Triller auf *h* mit $\bar{c}$,

$\overline{es}$, $\overline{fis}$, $\overline{gis}$, $\bar{h}$, $\bar{c}$, $\overline{\overline{es}}$, $\overline{\overline{e}}$, $\overline{\overline{fis}}$, $\overline{\overline{gis}}$, $\bar{b}$, $\bar{\bar{h}}$ und $\bar{\bar{c}}$, *unmöglich* die auf h, $\bar{c}$ mit $\overline{des}$, $\overline{cis}$, $\overline{\overline{cis}}$ und alle folgenden von $\overline{\overline{\overline{cis}}}$ an. Gesang, gebundene und abgestossene Gänge sind das Beste für sie, nur zuweilen schnelle Figuren; Sprünge und zu grosse Höhe sind zu vermeiden. Sollen Töne recht hervortreten, so gibt man sie am geeignetsten diesem Instrumente.

Das sogenannt *englische Horn*, eine vergrösserte Hoboe, hat etwas Schwermüthiges, etwa den Character der Viola, die es auch im Nothfalle ersetzt, und eignet sich trefflich für Gesangstellen. Es wird wie die Hoboe geschrieben, steht aber eine Quinte tiefer, d. h. $\bar{c}$ klingt wie f, daher man sagt, es steht in f. Noch einfacher zu behandeln als jene hüte man sich es im *Forte* anzuwenden, weil man es nicht hören würde. Sein Umfang ist f bis $\bar{\bar{a}}$, Applikatur und Behandlung die der Hoboe.

Die *Clarinette* mit einem lieblich vollen, weichen und molligen Gesangton, aus dem sich viel bilden lässt, reicht ihrem Umfange nach von e bis $\bar{\bar{f}}$, auch $\bar{\bar{a}}$ und noch weiter für Solobläser bis $\bar{\bar{\bar{d}}}$, aber die Töne der $\overline{\overline{\overline{8ve}}}$ schreien bedeutend und schneiden ein, wesshalb sie im Orchester nur im *Forte* zu verwenden sind und sie sonst auch gewöhnlich nur bis $\bar{\bar{c}}$ und $\bar{\bar{\bar{cis}}}$ gebraucht wurden. Hoboe und Clarinette im Einklange wirken oft Wunderbares. Sie vertritt unter den Holzblasinstrumenten die erste Violine am schönsten, indem sich das Meiste darauf machen lässt auch in schnellen Figuren. Nur von *E*- und *Asdur* an ist sie schwer und einer behutsameren Behandlung anzuempfehlen. Triller auf *gis*, *a*, *ais* mit h, h, $\overline{cis}$, $\overline{es}$, $\overline{e}$, $\overline{fis}$, $\overline{gis}$ mit $\overline{a}$, $\overline{gis}$, $\overline{a}$, $\overline{b}$, $\bar{\bar{e}}$, $\bar{\bar{f}}$ mit $\overline{\overline{ges}}$, $\overline{\overline{fis}}$, $\overline{\overline{gis}}$ mit $\bar{\bar{a}}$, $\bar{\bar{c}}$, $\overline{\overline{cis}}$, $\bar{\bar{\bar{e}}}$, $\bar{\bar{\bar{f}}}$ mit $\overline{\overline{\overline{ges}}}$, $\bar{\bar{\bar{f}}}$, $\overline{\overline{\overline{fis}}}$ und $\overline{\overline{gis}}$ mit $\bar{\bar{\bar{a}}}$ vermeide man, sie sind schwer; noch mehr die *unansführbaren* auf *e*, *fis*, $\bar{b}$ mit c^b, $\bar{h}$, $\overline{\overline{cis}}$, $\overline{\overline{\overline{gis}}}$ u. s. w. Sie hat vier Register: das tiefe von e bis $\bar{e}$, die Schalmeie (*chalumeau*) von $\bar{f}$ bis $\bar{b}$, das mittlere von $\bar{h}$ bis $\bar{\bar{c}}$ und

das hohe Register von $\overline{\overline{\overline{d}}}$ bis $\overline{\overline{\overline{d}}}$. Ihre hellsten Töne sind die von $\overline{h}$ bis $\overline{\overline{c}}$, die sich nebst denen der Schalmeie sehr gut zu Melodieen, Arpeggien und Figuren eignen. Die *C-Clarinette*, die hellste unter allen, klingt wie sie geschrieben wird, steht also im Einklange mit der Violine. Um einen Ton tiefer steht die *B-Clarinette*, deren $\overline{c}$ wie *b* klingt; sie ist weicher. Noch weicher ist die *A-Clarinette*, die um eine kleine Terz tiefer steht. Der Tonarten wegen darf man diese drei Gattungen nicht verwechseln, indem ihre Anwendung jeder Zeit von dem Character des Tonstücks abhängt. Ihr Pianissimo wirkt schöner, als das der Hoboe. Noch gibt es eine *Bass-Clarinette*, die durch Verdoppelung der höheren Töne der *B*-Clarinette in der tieferen Octave manchmal sehr schöne Wirkungen hervorbringen kann. Sie steht eine Octave tiefer als letztere und ist ihrem Umfange und ihrer Behandlung nach fast ganz dieselbe. Geschrieben wird sie wie alle bisher genannten Holzblasinstrumente im Violinschlüssel.

Das *Bassethorn* hat noch *d* und $\underline{c}$, klingt aber eine Quinte tiefer, so dass der Klang von *F* bis $\overline{b}$ und die Schreibart von *c* bis $\overline{\overline{f}}$ geht. Nicht alle Bassethörner haben *Fis* und *A*, dann aber alle Halbtöne. *G- C- F-* und *Bdur* mit ihrem Parallelmoll, also dem Klange nach von *C-* bis *Esdur*, sind die leichtesten Tonarten; man gehe nicht zu hoch, da das Instrument nicht für die äusserste Höhe ist, im Gegentheil das Innige mehr als das Glänzende liebt.

Das *Fagott* mit nicht sehr starkem Tone und vortrefflich zu Ernst und Scherz, bildet den Bass der Holzblasinstrumente. Chromatisch von $\underline{B}$ bis $\overline{b}$, allenfalls $\overline{\overline{es}}$ reichend mit Ausnahme des $\underline{H}$ und *Cis*, welche Töne nicht alle Fagotten zulassen, bewegt es sich am leichtesten in den Tonarten bis zu drei Kreuzen und drei Been mit ihrem verwandten Moll; die übrigen sind einfacher zu setzen. Besonders *schwierig* sind die Triller auf *D*, *Es* mit *Fes*, *E* mit *F*, *F* mit *Ges*, *f*, $\overline{\overline{cis}}$, ^{d} mit $\overline{\overline{es}}$, $\overline{f}$ mit

$\bar{ges}$, $\bar{f}$ und $\bar{fis}$, *unausführbar* die von $\underline{B}$ bis *D* mit *Es*, auf *Es*, *E*, *Fis* und *fis*. Gestossene Töne sind sehr leicht, nicht minder auszuhaltende selbst bis ins Pianissimo. Es verstärkt gewöhnlich den Grundbass, doch nicht immer. Solostellen werden oft von höheren Blasinstrumenten verdoppelt, was sehr gut wirkt. Geht es hoch, so schreibt man es im Tenorschlüssel.

Das *Contra-Fagott*, welches um eine Octave tiefer steht, ist sehr selten geworden; gewöhnlicher ist das *Quart-Fagott*, das auch Contra-Fagott heisst und um eine Quarte tiefer steht, als das gewöhnliche, aber um eine Quarte höher geschrieben wird, als es klingt. Es wird im Orchester selten, mehr bei Militairmusik gebraucht. Da es nur vorhanden ist, dem Basse Kraft und Würde zu geben, so sind hohe Töne Missbrauch für dasselbe.

Der *Serpent* (Schlangenrohr) hat die Töne des gewöhnlichen Fagottes und zwar chromatisch von *C* (auch wohl noch $\underline{B}$ und $\underline{A}$) bis $\bar{a}$ und $\bar{b}$. Zu derb und daher nicht gut zum Solo zu verwenden, ist er ein so vortrefflicher Bassmeister, dass man ihn oft in der Militairmusik benutzt. Er ist am besten für die tiefen und mittleren Töne, die voll und dick sind und sehr weit tragen, daher Einige meinen, er stehe um eine Octave tiefer als das Fagott, was aber Täuschung ist. Seine Stimmung ist *B*; man muss ihn also einen Ton höher schreiben, als er klingt. Zu vermeiden sind schnelle Passagen, die gegen seine Natur sind, besonders in Halbtönen. Er gibt dem Basse Haltung und Fülle. Trotz der Kraft hat sein Ton noch etwas Weiches bis zum Wehmüthigen männlicher Haltung und Würde.

Auf den Chor der Holzblasinstrumente ist viel Aufmerksamkeit zu verwenden wegen der vielfach schönen Tonfarben von der sanftesten Verschmelzung bis ins Helle. Diese Instrumente liefern zwischen dem Chor der Saiten- und Blechinstrumente die schönsten und frischesten Mitteltinten zum Gemälde

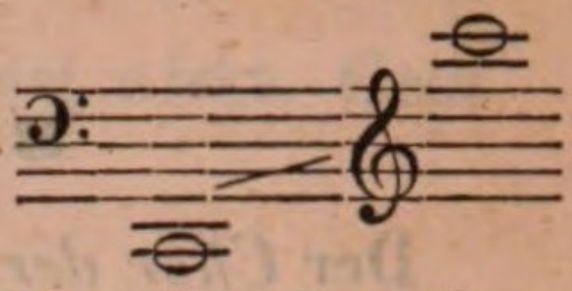
und lassen in ihrer verschiedenartigen Verbindung den reichsten Wechsel zu, der noch durch Füllungen des eigenen Chors und der übrigen bedeutend vergrössert wird.

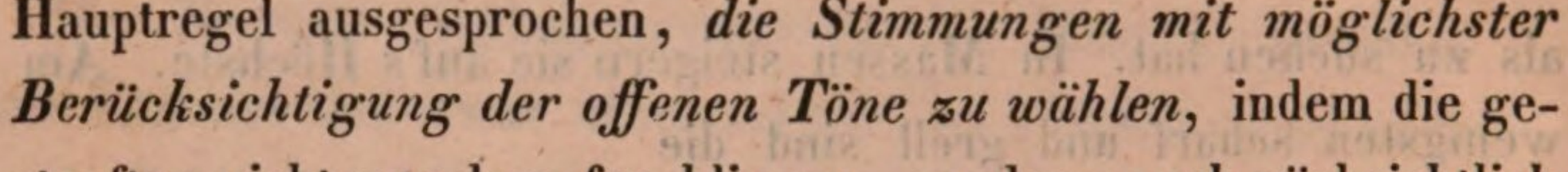
§. 14.

Blechinstrumente.

Der *Chor der Blechinstrumente* gibt die glänzenden, stark eindringenden Tonfarben; ihm ist das Schmetternde des Messings eigen, das natürlich immer schärfer und schneidender wird, in je höheren Tönen er sich bewegt. Seine hohen Instrumente haben etwas Kriegerisches, Keckes, die mittleren etwas lebhaft Romantisches, eine kräftige Würde seine Bassinstrumente. Kraft herrscht in allen vor, weshalb sie auch leicht zu herrisch, zu unterdrückungslustig gegen andere Instrumente werden können, was der Tonsetzer eher zu vermeiden als zu suchen hat. In Massen steigern sie auf's Höchste. Am wenigsten scharf und grell sind die

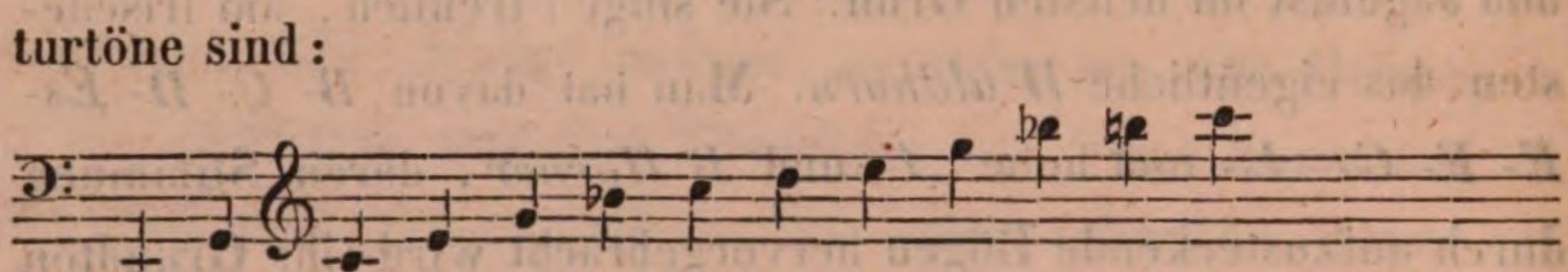
Hörner (*Corni*) ihrer Form und ihres Tonbereiches wegen, der sich nicht hoch versteigt; sie schliessen sich daher am schönsten an die vorigen Instrumente an. Ihr Character ist Waldnacht und Jagdlust im hellsten Grün. Sie singen trefflich, am frischesten das eigentliche *Waldhorn*. Man hat davon *B- C- D- Es- E- F- G- As-* und hohe *A-* und *B-Hörner*, deren Stimmung durch aufzusteckende Bögen hervorgebracht wird (ihr Grundton ist nach der verschiedenen Bauart verschieden). Im Bass- und Violinschlüssel und zwar immer in *C* geschrieben, erklingen sie je nach dem Intervalle, in das sie der aufzusetzende Bogen stimmt, mit dem Unterschiede, dass das *C-Horn* eine Octave tiefer klingt als es steht. Demnach werden die Hörner in *D* eine Septime tiefer, in *Es* und *E* eine grosse und kleine Sexte, in *F* eine Quinte, in *G* eine Quarte, in *As* und *A* eine grosse und kleine Terz, in *B* eine Secunde (*B Alto*) und eine None (*B Basso*) tiefer, wie wiederum ihre wenigen in Bassnoten geschriebenen Töne mit

Ausnahme der der Hörner in *C* und *B* in umgekehrten Verhältnissen, also Horn in *D* eine Secunde, in *Es* und *E* eine kleine und grosse Terz u. s. w. höher erklingen als sie stehen. Der Wechsel in der Stimmung beruht auf dem an sich geringen Umfange des Horns, der wohl in seinen Grenzen

ein genügender sein würde, aber durch sein Zerfallen in *offene* Töne, die nur vermittelst der Lippen und des Athems der Bläser, und *gestopfte*, die durch grösseres oder geringeres Verschliessen des Schallbechers mit der Hand hervorgebracht werden, mancher Töne entbehrt, die in einer anderen Stimmung gut gegeben werden können. Liegt daher der Grund für so viele Gattungen von Hörnern in dem *gegenseitigen Ergänzen* fehlender oder doch minder guter Töne, so sei gleich hier die Hauptregel ausgesprochen, *die Stimmungen mit möglichster Berücksichtigung der offenen Töne zu wählen*, indem die gestopften nicht nur dumpfer klingen, sondern auch rücksichtlich ihrer Sicherheit und Gleichmässigkeit mehr oder weniger von der künstlerischen Fertigkeit des Bläsers abhängen; gleichwohl können sie zu gewissen Wirkungen vortrefflich sein. Die Naturtöne sind:



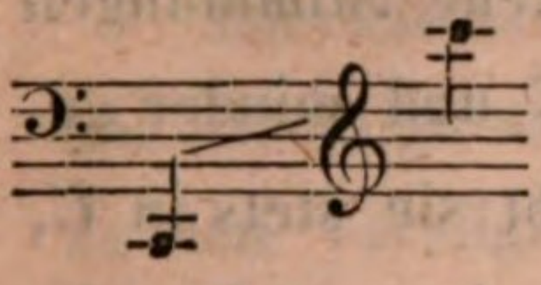
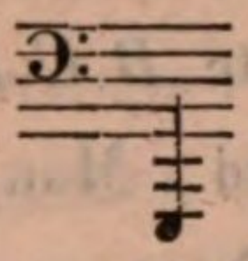
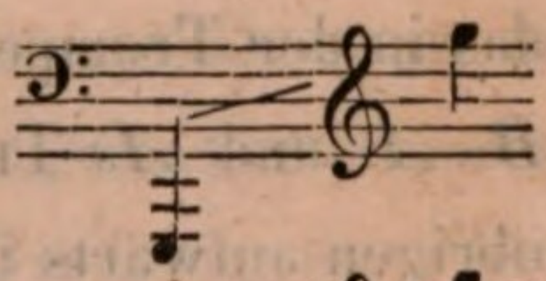
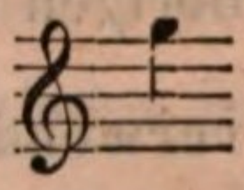
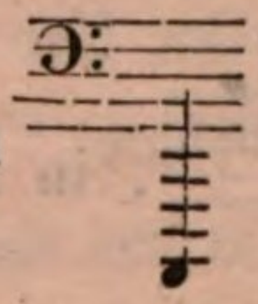
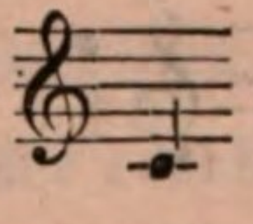
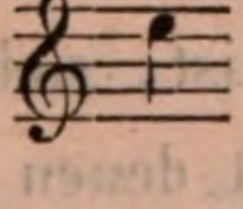
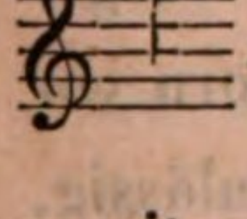
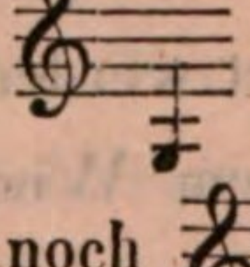
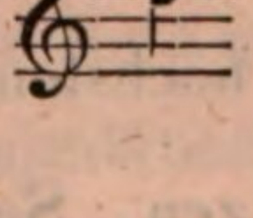
alle übrigen gestopfte. Die in der chromatischen Reihe nicht vorhandenen Töne fehlen dem Instrumente und können nur durch Veränderung der Stimmung gewonnen werden.

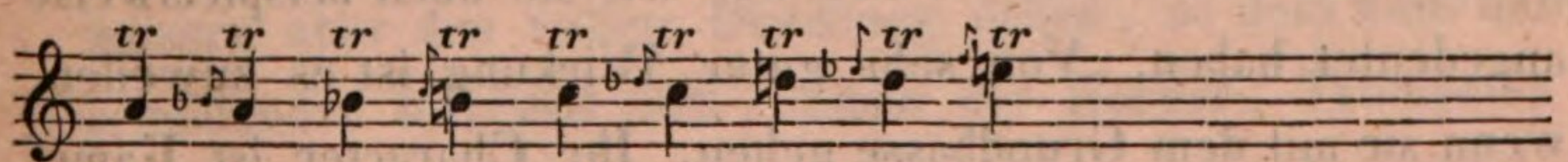
Voller Umfang des Horns.

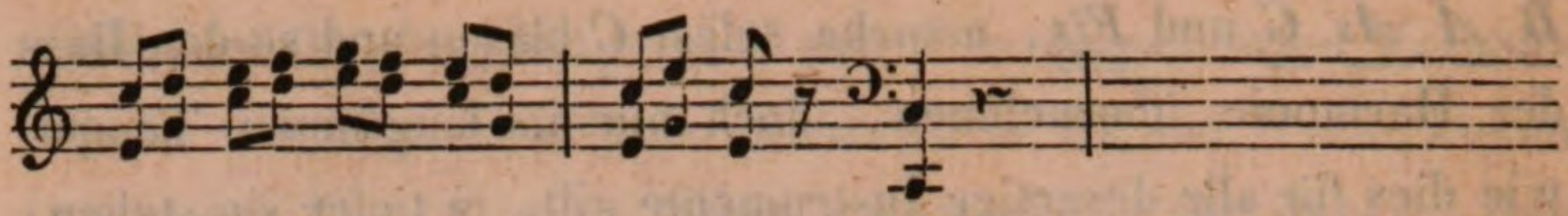


(Man schreibt auch so).

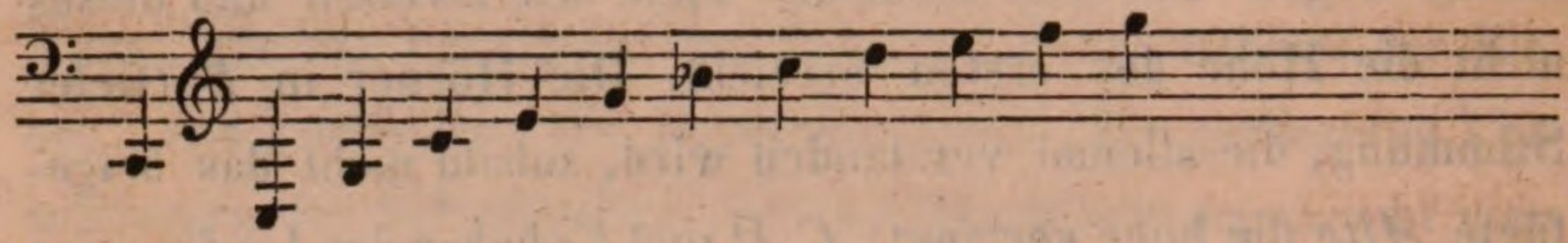
Noch können die zweiten *Es-* *E-* und *F-Hörner* die Töne *H*

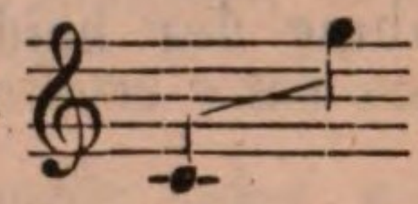
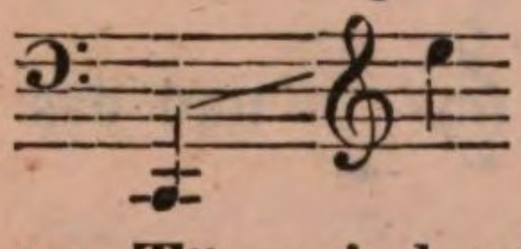
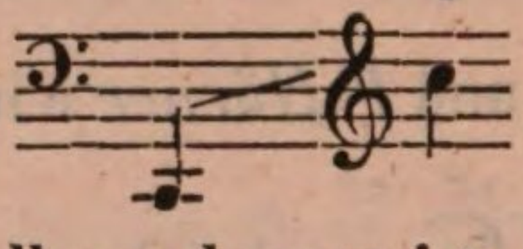
B A As G und *Fis*, manche selbst *C* blasen und so den Bass der Harmonie übernehmen, doch nur im langsamen Tempo, wie dies für alle derartige Instrumente gilt, je tiefer sie stehen; sie sind die besten zu Solostellen. — Jedes Horn nun hat je nach seiner Stimmung einen besonderen Umfang, der wieder in zwei den Bläsern eigenthümliche Unterabtheilungen zerfällt; man braucht daher *zwei* Hörner, von denen des Ansatzes und Mundstücks wegen das erste nicht die Tiefe des zweiten und dieses nicht die Höhe des ersten erreicht. Die Hörner in *B* (tiefer Stimmung, die allemal verstanden wird, sobald nicht das beigefügte *Alto* die hohe verlangt) *C D* und *Es* haben den Umfang von  bis auf , das die *D*- und *Es*-*Hör*-*ner* noch haben; alle übrigen gehen von mit Ausnahme der beiden hohen Hörner, bei denen  selten ist. Das hohe *B-Horn* hat noch  . Das erste der *B- C- D- Es- E-* und *F-Hörner* wird selten unter  und das zweite über  geschrieben, nur die beiden ersteren haben  ; das erste der vier anderen selten unter  , ihr zweites über bis auf das *G-Horn*, das noch  hat. Die besten Triller sind



und ihre gewöhnlichen Gänge Terzen, Sexten und Octaven etwa so:

Das *Ventil-* oder *chromatische Horn* gibt ohne Stopfen alle Halbtöne von *C* bis *c*, hat aber nicht mehr die Naturfrische des Waldhorns.

Eine Octave höher als das Horn steht die *Trompete* (*Clarino*). Sie hat den Umfang



und wird ebenfalls durch Bögen in verschiedene Stimmungen gebracht, deren gebräuchlichste *B C D Es E* und minder gebräuchliche *F G As* und *A* sind. Man schreibt sie stets in *C*, das in der Trompete gleichen Namens klingt wie es steht; die *B-* *A-* und *As*-Trompeten aber transponiren abwärts, wie die übrigen aufwärts um das Intervall, das sie von *C* aus bilden. Zu verwenden sind die in *B A* und *As* von  , in *C* und *D* von , in *Es* und *E* von , in *F* von  und in *G* von  . Ihre gestopften Töne sind misslich, weshalb es besser ist, sich an die wenigen aber glänzenden Töne zu halten, mit denen viel ausgerichtet werden kann; doch hüte man sich wie beim Horn vor raschem Wechsel der Stimmung. Triller sind nicht zulässig, höchstens auf , mehr sagen ihnen Gänge in Terzen, Sexten und Octaven zu, wie wir sie oben beispielsweise angedeutet haben. Von sehr guter Wirkung ist es zuweilen, wenn sie mit dem Grundbasse gehen. Ihr Character ist Kampf und Sieg, wie muntere Lebenslust, die sich gleich wahr in ihren Tönen aussprechen. — Wissenswerth ist noch, dass man

die Hörner sowohl als die Trompeten mittelst Bögen, die einen halben und ganzen Ton erniedrigen, in jede beliebige Tonart, z. B. nach *Fis*, *Gis* u. s. w. stimmen kann; indess kommen solche Stimmungen nur selten vor.

Die *Ventiltrompete* hat alle Halbtöne, steht aber der vorigen an Klang ebenso nach, wie alle derartige Instrumente, deren Natur durch das Ventil beeinträchtigt wird. Ebenso das *Cornet à pistons*, eine Art Trompete, die jetzt besonders häufig in Tanzmusik die Melodie übernimmt. Es führt eben auch alle Halbtöne aus und wird wie die Ventiltrompete in *C* geschrieben.

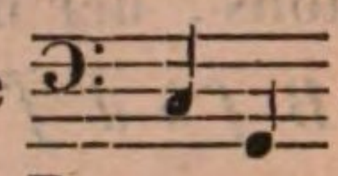
Die feierlichen *Posaunen* (*Tromboni*) sind für das Erhabene und Mächtige und gehören des Verschmelzens ihrer Töne wegen zu den vorzüglich singenden Instrumenten, denen hierin die Hörner am nächsten stehen. Die vorzüglichste unter ihnen ist die *Bassposaune*, die auch in der Regel als Soloinstrument in Concerten verwendet wird. Sie gibt ohne Zug die Dreiklangstöne ihres Grundtons, der nach der verschiedenen Bauart verschieden ist, z. B. *B f b* $\bar{d}$ $\bar{f}$ oder *G d g h* $\bar{d}$, und mittelst desselben die ganze chromatische Tonleiter von *C* (auch *B*) bis $\bar{f}$ und $\bar{g}$. Geschrieben wird sie in allen Tonarten mit den Vorzeichnungen und in dem Schlüssel, wie ihn ihr Name bezeichnet. Sprünge sind schwer, weil beim Zuge nicht immer der rechte Sitz des Tones getroffen wird; man vermeide sie daher möglichst. Alles über diese Posaune Gesagte findet auch seine Anwendung auf die *Tenor-* und *Altposaune*, die jedoch nur im Vereine mit der ersteren gebraucht werden. Ihr Umfang reicht von *E* bis $\bar{b}$ und *es* bis $\bar{\bar{f}}$. Die *Discantposaune* wird im Orchester nicht gebraucht. Dreistimmig harmonische Sätze wirken majestätisch, müssen aber den vollen Dreiklang haben, so dass kein unterscheidendes Intervall fehlt, indem die Hörner, Trompeten u. s. w. eine andere Klangfarbe haben.

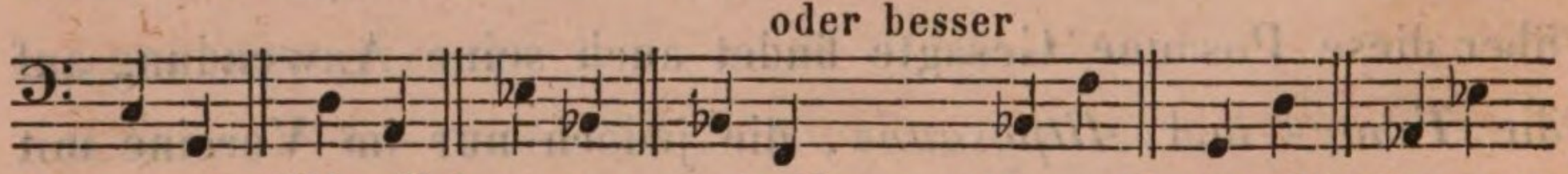
Die *Ophicleïde*, ganz aus Messing gebaut, hat den chro-

matischen Umfang von $\underline{H}$ bis $\bar{\bar{c}}$ und wird im Bassschlüssel geschrieben. Ihre Töne sind durchgreifend und von Wirkung, aber doch zu plump, als dass man sie zu schnelleren Gängen verwenden könnte. Zum Lärmen ist sie gut. — Ueber die *Basstuba* und das tiefe Holzblasinstrument *Bathyphon* haben wir hier nicht zu sprechen; es sind neue noch selten eingeführte Erfindungen, die aber ungeheuer wirken.

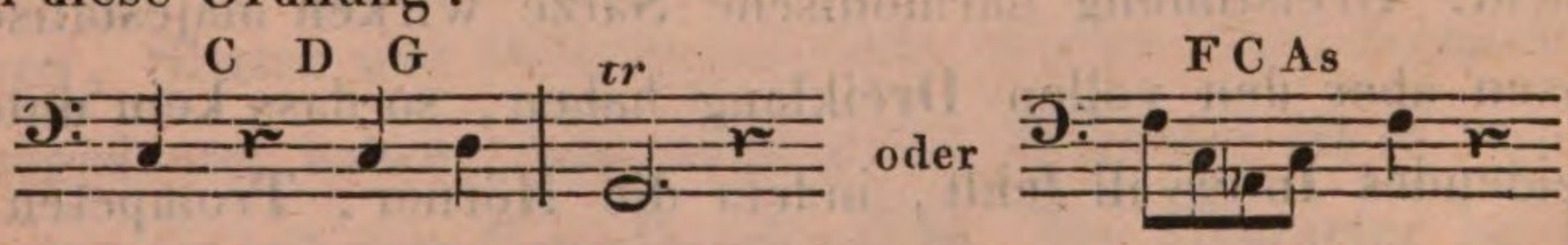
§. 15.

Schlaginstrumente.

Die vorzüglichsten sind die *Pauken* (*Timpani*), deren gewöhnlich zwei, zuweilen auch drei gebraucht werden. Sie haben den chromatischen Umfang von *F* zu *f*, d. h. sie können in zwei Töne dieser Tonleiter gestimmt werden, und zwar die kleinere von *B* bis *f*, die grössere von *F* bis *c*. Der Name *C-Pauke* für erstere und *G-Pauke* für letztere rührt von der Gewohnheit her, sie in jeder Stimmung in *C* und *G* zu schreiben, welcher Schreibart zufolge die Dominante der Tonart natürlich immer unterhalb des Grundtons liegen musste  ; man schrieb dann vor *Timpani* in *B F*, *D A*, *Es B* u. s. w. Doch ist das nicht mehr rathsam, da es jetzt oft vorkommt die Dominante oberhalb des Grundtons hören zu lassen; besser schreibt man gleich die Töne hin, die man wünscht und zwar mit Vorzeichnung zu genauerer Angabe, z. B.

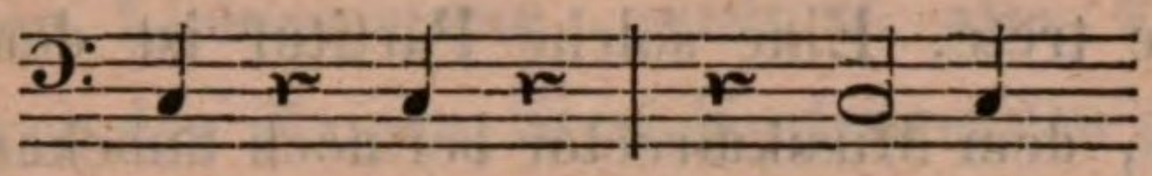


u. s. w. Die Stimmung und Verwendung dreier Pauken ist ganz der Wahl des Tonsetzers überlassen; am häufigsten findet sich diese Ordnung:



Sind ihre Pausen nicht zu kurz, so kann man sie auch ihre Tonart wechseln lassen, wie die Hörner und Trompeten.

Die übrigen Schlaginstrumente sind von unbestimmter Tonhöhe, weshalb sie auch nur in *einem* Tone geschrieben werden, so die *grosse Trommel* (*gran cassa*)



in ihren einzelnen und nicht zu schnellen Schlägen, die *türkischen Becken* (*Piatti*), meist mit der grossen Trommel vereint gehend, so der *Triangel*, der auch Wirbel klingelt, das in Italien häufige *Tambourin* und die *Castagnetten* mit ihren rhythmischen Schlägen. Die *Trommel* (*tambour*) mit Schnarrtone und die *Wirbeltrommel* (*caisse roulante*) mit gedämpftem Tone, letztere zu Wirbeln und Schlägen in sanfterer Musik gebraucht, reihen sich diesen an und werden wie der Triangel und die nach ihm genannten Instrumente im Violinschlüssel geschrieben. Noch sind der *Tam-tam* und der *Halbmond* (*pavillon chinois*) anzuführen, deren ersterer nur in aufs Höchste gesteigerten dramatischen Scenen, letzterer in Militairmusik verwendet wird. Von diesen Instrumenten ist im Allgemeinen nichts weiter zu sagen, als dass sie zu rechter Zeit von der glücklichsten Wirkung sein können; der Unsitte aber, wie sie sich heutzutage in Rücksicht ihrer geltend macht, irgendwie sich hingeben zu wollen, wäre ebenso unkünstlerisch, als es der Kunst unwürdig ist.

§. 16.

Partitur.

Alle Stimmen oder Partieen, die zum Ganzen eines Tonstücks gehören, werden, wenn sie auf verschiedenen Notensystemen so unter einander geschrieben stehen, dass man sie mit *einem* Blicke übersehen kann, *Partitur* genannt (*Partitura* und *Partition*), auch *Sparte* (*Spartito*). Partitur ist also der schnell übersehbare Inbegriff aller Partieen, die zur Gesammtdarstellung eines Tonsatzes gehören. Sie müssen demnach alle

auf ihre besonderen Liniensysteme Takt für Takt, ja Takttheil für Takttheil so unter einander gesetzt werden, dass die Taktstriche durch alle Systeme laufen, damit vom Ganzen ein Bild vor die Seele trete. Eine solche Partitur ist dem Tondichter unentbehrlich, dem Musikdirector bei noch unbekannten Sätzen nicht minder. (Findet man in den Zeiten *Palestrina's* keine, so gehörte sie zu den beliebten Schulgeheimnissen). Je geringer die Stimmenzahl ist, desto leichter ist ihre Anlage, wenn auch deshalb noch nicht die Anlage und Erfindung des Musikstücks selbst. Ihr erstes Gesetz ist Ordnung, der zufolge zur Erleichterung der Uebersicht alle Stimmen auf *einer* Bogenseite stehen müssen; geht dies der jetzt eingerissenen starken Instrumentation wegen nicht, so schreibe man zwei gleiche Instrumente, z. B. zwei Flöten, zwei Hoboen u. s. w., auf *ein* System, und zwar am besten diejenigen, die gerade am wenigsten beschäftigt sind. Dabei ist das erste hinauf, das zweite herunter zu schwänzen. Einen Anhang mache man nur, wenn es schlechthin nicht anders geht, und gebe ihm dann eben die Instrumente, die vom geringsten Einflusse sind. Leider ist die Ordnung der Aufeinanderfolge der Instrumente und Stimmen, deren jedes vor seinem Liniensysteme und vor der Klammer mit Namen zu nennen ist, noch immer nicht so bestimmt, als es zu wünschen wäre. Nicht nur in den verschiedenen Ländern, sondern auch bei einzelnen Komponisten finden sich so abweichende Ordnungen, besonders in der Stellung der Blas- und Schlaginstrumente, dass man genöthigt ist, sie sich erst fest in's Gedächtniss einzuprägen, bevor man zur näheren Kenntniss der Partitur gelangen kann. Ist dieser Uebelstand auch nicht die Folge eines blos bunten Zusammenwürfelns der Instrumente, das sich bei keinem guten Meister vorfindet, sondern immer noch einer gewissen nur individuellen Ordnung, so wäre ihm jedoch leicht abzuhelfen, wenn man sich an eine bestimmte halten wollte. Hauptregel bleibt immer, dass die Instrumente von

ähnlich farbigem Tone möglichst zusammenbleiben, also 1) Holzblas-, 2) Blech-, 3) Lärm-, 4) Streichinstrumente und 5) Singstimmen; nur der Grundinstrumentalbass steht immer auf dem untersten Liniensysteme, wodurch also Violoncell und Contrabass von den übrigen Streichinstrumenten getrennt werden. Damit indess diese Trennung nicht zu gross werde, schreibe man nicht die Violinen, sondern die Holzbläser oben an. Eine zweite Regel ist, die Instrumente von der Höhe zur Tiefe zu ordnen und zwar so, wie sie am gewöhnlichsten gebraucht werden, ohne sich dabei durch eine Ausnahme zu einer Aenderung in der Stellung verleiten zu lassen. Nur mit der Stellung der Trompeten unter die Hörner verhält es sich anders, weil sich die Hörner ihrer Natur nach oft an die Fagotte schliessen und die Trompeten ihren natürlichen Bass in den Pauken finden, weshalb es auch gut ist, wenn erst unter den Pauken und den mit ihnen verbundenen Lärminstrumenten die Posaunen und die *Ophicleïde*, wird sie gebraucht, folgen. Erleichtern wird es noch die Uebersicht, wenn manche dieser Instrumente, z. B. die drei oder vier Hörner oder die drei Posaunen durch eine Nebenklammer dem Auge näher gerückt werden. Die beste Ordnungsfolge scheint uns demnach diese: *Piccolo*, *Flauti*, *Oboi*, *Clarinetti*, *Fagotti*, *Corni*, *Clarini* (*Trombe*), *Timpani* u. s. w., *Tromboni*, *Violini*, *Viola*, *Singstimmen*, *Violoncell* und *Contrabass*. Freilich müssen schon vorhandene Partituren genommen werden wie sie sind, doch könnte für die Folgezeit die vorgeschlagene von Nutzen sein. — Von den in den einzelnen Stimmen gewöhnlichen Abkürzungen bemerken wir nur zum Besten der Partitur, dass man alle Ausdruckszeichen und Tempoveränderungen wenigstens *einmal* in jeder der angezeigten Gattungen der verschiedenen Stimmenchöre zu setzen und jede von der allgemeinen Ausdrucksart abweichende Stimme mit einem stark in die Augen fallenden Zeichen zu versehen hat. Es gibt aber auch Abbreviaturen, die der Partitur allein

eigen sind und sich entweder auf Verdoppelungen der Töne in gleicher oder ungleicher Octave und auf Parallelfortschritte einer Stimme mit der anderen, z. B. in Terzen und Sexten, oder auf Zurückweisungen auf schon Dagewesenes beziehen. Soll z. B. eine Flöte oder Clarinette mit der anderen unison oder in der Octave gehen, so schreibt man in diese Stimme *col Flauto* oder *col Clarinetto in* 8, ebenso wenn die zweite Flöte mit der ersten in Terzen oder Sexten gehen soll, *in* 3 *oder* 6 *col primo*. Wird eine Stelle gerade so wiederholt, wie sie schon vorkam, so schreibt man nur die melodieführende Stimme hin und in den anderen quer durch die Notensysteme laufend *come sopra* oder *accompagné come sopra*. Das thut man auch wohl, wenn das Tonstück in eine andere Tonart übergegangen ist, was jedoch in gedruckten Partituren nicht geschehen sollte. Noch setzt man zuweilen auch in die melodieführende Stimme *come sopra*, besonders wenn sich die Begleitung ändert. Die Vorzeichnung wird nur zum Beginne des Tonstücks und wo sie sich ändert, in allen Notensystemen angezeigt; das Tempo gibt man jetzt meist über dem Tonsatze an, zuweilen aber auch unter der Bassstimme, wie selbst dreimal: oben, in der Mitte und unten. Ueberaus bildend ist das Lesen von Partituren, worin man sich Leichtigkeit, selbst bis zum Spielen derselben erwerben muss, jedoch so, dass ein möglichst treuer Abdruck des ganzen Orchesterwerkes gegeben werde, nicht nnr harmonisch richtig, sondern bis in's Einzelne, demzufolge nicht allein alle Haupt- und Nebenmelodieen, sondern auch alle besondere Ausschmückungen und Figuren, die irgend ein Instrument das Wesen des Ganzen fördernd ergreift, geliefert werden. Das Wichtigste dabei ist, das Nothwendige schnell vom weniger Nothwendigen zu unterscheiden, weshalb man am meisten den Bass und die Hauptmelodie hervorzuheben hat. Vollgriffiger als die Partitur darf nie gespielt werden; nicht alles, was in ihr steht, ist wiederzugeben, nur der *Geist des Tonstücks* sei

möglichst getreu erhalten. Begleitet man Sänger, so muss man ihnen das Treffen erleichtern.

III.

Formenlehre.

§. 17.

Was gehört zum Kunstschaffen? Im Allgemeinen!

Schaffen heisst in Form und Gestalt bringen, was in solchem Zusammenhange noch nicht da war; *Form* muss also jede Idee gewinnen, wenn sie in's Leben treten soll. Diese Form aber soll unserem allgemeinen Verlangen nach das zweckmässige und dem Zwecke zugleich angemessen schöne Gestalten der Idee sein; die *Idee* selbst ist das Geistige, der nothwendige innere Grund, der wahrhaftiges oder mit dem Bewusstsein des Wahren übereinstimmendes Leben gibt, das anerkannt Vernünftige, daher auch das mit Nothwendigkeit eines unveränderlichen Gesetzes aus sich selbst sich Entfaltende. Sie bedingt also den *Begriff* als etwas Wesentliches, und kann somit als endliche, als an die Form des Menschenwesens gebundene, nicht die absolut göttliche sein, sondern nur ihr Abglanz, der in eine nur kleine Sphäre gezogen schon darum sehr mangelhaft sein muss, weil uns ein Horizont gegeben ist, über den wir nicht hinausschauen, wie auch durch die Freiheit des Gebrauchs oder Missbrauchs unseres inneren Lichtes. Daher ist denn die endliche und beschränkte Idee selbst an eine Form des *Denkens* und *Empfindens* gebunden und wird durch diese Form in Hinsicht auf Zeit, Volk und Individuum verschieden, nicht der Grundwesenheit, sondern der Stufe der von Aussen angeregten Innerlichkeit nach (daher Zeit-, Völker- und Individuengeschmack). Nur die höchste Idee oder Gott vermag in Allem we-

senhaft aus reiner sich selbst inwohnender Gesetzlichkeit in vollkommenster Uebereinstimmung zu schaffen, während der Mensch nur in dem besonderen Theile seiner Sphäre etwas in's Leben ruft, immer jedoch aus der Nothwendigkeit seines Wesens, weil sonst sein Geschaffenes in Widerspruch mit sich selbst gerathen müsste oder mit der ihm gesetzlichen Wahrheit. Jede subjective Wahrheit enthält ihre eigene Wesenheit, wodurch sie anziehend und genussbringend wird, um so mehr, je mehr sie sich dem objectiv Wahren oder dem Göttlichen nähert. In diesem Ringen nach dem Höheren allein wird jede Idee eines endlichen Wesens, weil nach dem Ewigen oder Unvergänglichen schauend, naturgemäss erhöht ihrer Zweckmässigkeit und Ordnung und dadurch ihrer Schönheit nach. Ohne Liebe zur höchsten Wahrheit kann keine wachsende Schönheit und keine Beglückung durch sie möglich sein, nur theilweise vorübergehender Sinnenreiz, somit Verführung, Erniedrigung und Abmattung nach dem Genusse. Man muss daher festsetzen: je idealer, d. h. je mehr nach der ewigen Ordnung der nicht umzustossenden Gesetzlichkeiten des absolut Geistigen irgend etwas vom Menschen gedacht, gefühlt und geschaffen wird, desto allgemeiner ergreifend muss es sein; es ist also die Liebe zum geistig Wahren, nicht zum Eitlen oder zum Schimmer, die echt Schönes schafft. Diese werkthätige Liebe zum Rechten, was bei dem endlichen Geiste nur das wachsend Höhere sein kann, ist das Gute; folglich sind Wahrheit, Schönheit und Güte unzertrennbar, wenn ein würdig Schönes geschaffen werden soll. Ein vollkommner Kunstjünger wird demnach, wie jeder tüchtige Mensch, Liebe zu intellectueller, formeller und ethischer Bildung immer feuriger in sich tragen, je höher er in seiner Kunst steigt. — Für diese drei Bildungsnothwendigkeiten gibt es aber eine Methode, ein Hergebrachtes, was nie das Höchste sein kann, an welchem sich jedoch das eigenthümlich Innere oder Selbstständige zuvor heranbilden muss, damit man

sich zuerst auf die Stufe des Schönsten, was wir bereits besitzen, erhebe, von wo aus erst der Schritt zum Idealschönen möglich wird. Sind wir nicht mit dem Wesen der Form vertraut, gewinnen wir natürlich die äussere Schönheit der sinnlichen Gestaltung nicht; ist aber in der äusseren Schönheit kein gebildeter Geist, so bleibt auch wiederum nur eine blos anfangs reizende Gestalt, die bald ihr Anziehendes verliert. Menschliche und also auch künstlerische Schönheit ist äussere und innere Ordnung, zweckmässig abgerundete Gesetzlichkeit aller Theile, welche aus der Idee der Nothwendigkeit oder Vernunftmässigkeit hervorgehen und eine möglichst vollkommene Einheit bilden im Gegensatz zur Hässlichkeit, deren Theile nicht zusammengehören, sich einander widersprechen, so dass man die Missverhältnisse umgeformt und in bessere Uebereinstimmung gebracht wünschen muss. Es gehört demnach zum Kunstschaffen: 1) völlige Gewinnung der schönen Form von aussen um des Sinnlichen willen, 2) Gewinnung sachgemässer Characterwahrheit, damit Geist in der Form lebe und 3) Liebe zu dem Höchsten, damit in dieser Liebe immer Höheres und menschenwürdig Schöneres hervorblühe. Wo diese Drei Eins sind, wird immer das Schönste seiner Stufe und seiner Art nach geschaffen werden.

§. 18.

Uebergang vom Allgemeinen in's Besondere und Klassifikation der Tonsätze.

Die Art der Zusammenfügung der Theile, die zum Wesen eines Ganzen nöthig sind, gibt die besondere Gestalt oder Form, die so vielfach ist, als es besondere, von einander abweichende Gattungen und in jeder Gattung wiederum Einzelgestalten gibt. Das Letztere ist das Individuelle, wodurch sich eine Gestaltung auch einer und derselben Gattung von der anderen unterscheidet. Das Individuelle kann nicht gelehrt werden, be-

darf auch keiner Lehre; desto mehr dagegen das Gemeinsame der Gattungen, weil dies auf der gemeinsamen Vernunftmässigkeit oder Zweckmässigkeit beruht, welche die *Regel* gibt, von welcher ohne dringenden Grund nicht abgewichen werden darf sowohl um der eigenen, als um der Befriedigung anderer Menschen willen. Das allgemein Begründetste durch die Natur selbst ist das *Rhythmische*, das wir darum bereits im Allgemeintheile kennen gelernt haben; die Art der Bewegung, langsamer oder schneller, heftiger und ungleicher im Wechsel oder ruhiger und gleichmässiger, gibt den ersten und allgemein eingänglichsten Grundausdruck irgend eines Gefühls. Sie schafft die geordnete Eintheilung des ganzen Tonbildes in Räume, in welchen sich die Tongestalten angemessen bewegen. In dieser rhythmischen Gliederungsform bringt nun die *Melodie* die Gestaltenzeichnung frischer und individueller in Farben, macht also das Eigenthümliche des Characteristischen lebendiger, anziehender, sinnlich eingänglicher, um so begründeter und allgemeiner, je weniger sich die Zeichnung vom Gesetze der Zweckmässigkeit, der allgemein empfindbaren, wenn gleich nicht immer allgemeinbewussten, entfernt. Die *Harmonie-* und *Stimmenführung*, welche sich dem rhythmischen und melodischen Elemente nicht entziehen dürfen, vielmehr es möglichst in jeder einzelnen Stimme ausbilden und hervortreten lassen müssen, umgibt die Grundgestalt mit Nebengestalten, welche die Hauptgestalt heben und derselben durch Gruppirung ein höheres Interesse verleihen, sie bald in das rechte Licht, bald in den rechten Schatten setzen, ja noch dazu wichtige Nebengedanken aussprechen, welche die Einzelgestalt der Melodie gar nicht zu zeigen im Stande wäre. Die aus dem Grundgefühle entsprungene Harmoniestellung entfaltet das Wesenhafte jeder Tondichtung tiefer, mehrseitiger und ausgeprägter. So sind denn überall zwei Dinge in Uebereinstimmung zu bringen, Bewegung und Ton, welcher letztere Melodie und Harmonie zu-

gleich bedingt oder mit anderen Worten Form und Inhalt oder Character, Geist der Gestaltung.

Alle musikalischen Sätze zerfallen nun entweder in *Gesang*- oder *Instrumentalstücke* oder sie vereinigen Beides. Die Vereinigung geschieht entweder mit vorherrschendem Gesange und blosser Begleitung eines oder mehrerer Instrumente oder in Durchdringung beider Massen, so dass Beide characteristisch und wesentlich Verschiedenes, immer aber dabei nothwendig Zusammengehöriges darstellen. Wir haben es also mit reinen *Gesang*- und reinen *Instrumentalsätzen*, so wie mit *gemischten* zu thun. Alle drei Hauptgattungen werden natürlich kleinere und grössere, einfachere und zusammengesetztere sehr verschiedener Art und mannichfacher Zwecke aufzuweisen haben. Womit sollen wir nun beginnen? Ganz gewiss mit dem *Einfachsten*, was für Jedermann am leichtesten zu übersehen und zu fassen ist, und wonach die Tonstücke von geringem Umfange überall vorangehen sollten. Ob aber in den einfachsten Sätzen der Tondichtung dem reinen Gesange oder dem reinen Instrumentale der Vorzug gegeben werden sollte, ist darum nicht zu bestimmen, weil die Anlagen für das Eine oder das Andere höchst verschieden sind. Jeder hat sich hierin nach seiner Neigung, nach seiner Vorliebe zu richten. Am zweckmässigsten wird es sein, wenn wir die *kürzeren Tonsätze*, sowohl für *Gesang* als für *Instrumente*, so wie für *Beides* in Verbindung nach einander vornehmen und in diesem dreifachen Wechsel zu den zusammengesetzteren Tongebilden fortschreiten, wobei stets auf den besonderen Character jedes einzelnen Tonstücks, ob es ernst oder scherzhaft, geistlich oder weltlich ist, genau gesehen werden muss. Im Allgemeinen sei nur noch bemerkt: Jeder versuche sich in Schaffung dieser einfacheren Sätze nicht blos im Einstimmigen, etwa mit blosser Klavierbegleitung, sondern auch bis zum Vierstimmigen im Gesange und für Instrumente bis zum Gebrauche des vollen Orchesters, da-

mit er im Kleinen sich schon an Verwendung der Massen und an Behandlung der verschiedenen Instrumente gewöhne.

§. 19.

Tänze.

Im *Tanze* herrscht nothwendig das *rhythmische* Element vor, weil er dazu da ist, eine bestimmte Bewegung der Füsse oder des Leibes überhaupt zu beleben. Diese jedem einzelnen Tanze angemessene Bewegung muss man kennen, um das Eigenthümliche jeder besonderen Art durch geschickte Einschnitte und Klauseln zu heben. Die *Touren* der Tänze bestimmen das Maass der einzelnen Theile, die meist aus acht Takten bestehen oder ihrer Verdoppelung, was schon seltener ist und nur für wenige Arten solcher Tänze, die wirklich getanzt werden, angewendet werden darf. Ein Anderes ist es, wenn Tänze blos zum Vergnügen des Pianofortespielers geschrieben werden; diese Abart kann etwas verwickelter und schwieriger in der Ausführung sein, während eigentliche Tänze durchaus nicht zu schwer für die Ausführenden sein sollen, damit der Rhythmus schwunghaft markirt werden könne. Die meisten eigentlichen Tänze haben in der Regel nur zwei Theile, denen oft noch ein sogenanntes *Trio*, auch von zwei Theilen, beigegeben wird; ein solches Trio bildet einen sanfteren Gegensatz gegen den Hauptsatz des Tanzes. Hieher gehören alle gewöhnlichen Volks- und Balltänze, als *Walzer*, *Galopp*, *Englisch*, *Schottisch*, *Menuett*, *Polonaise* u. s. w. Der Character eines jeden solchen Tanzes ist gegeben; man muss sich daran halten. Welchen Tanz man nicht in seinen Schritten und Tanzfiguren kennt, den muss man auch nicht setzen wollen, z. B. die *Mazurka*, die viele teutsche Komponisten durchaus nicht verstehen und schlecht schreiben. *Chopin* ist im characteristisch Rhythmischen dieses Nationaltanzes der beste. Aber auch im Harmonischen hat das Nationelle manches Besondere, was nur die Erfahrung

und gebührende Beachtung echter Lieblingsnationaltänze jeder Art geben kann. Das mehr oder minder Pikante harmonischer Führung ist zwar der Erfindung eines Jeden überlassen, wie die Melodie; beide haben sich aber doch zunächst nach dem Geschmacke der Zeit und nach der Tanzmanier zu richten, weil die Tänze weniger im Idealen, als im Bedürfnisse der Tanzenden ihren Grund haben und ihre Wohlgefälligkeit tragen. So sind hauptsächlich die Melodie und der Grundbass nach den hergebrachten, der Tanzart wesentlichen Einschnitten und Hauptbetonungen gewisser Taktzeiten zu erfinden, wie z. B. in der *Polonaise*, wo es recht fühlbar ist. Vor Allem muss der Rhythmus in's Leben greifen und jenes Gliederzucken hervorbringen, was den Tanz beflügelt; deshalb werden zu reiche harmonische Verschlingungen oder zu viele und zu künstliche Begleitungsfiguren weniger wirken, als einfache harmonische Verdoppelungen und Schmückungsfiguren der Begleitungsinstrumente, unter welche man wohl die Melodie des Tonfarbenwechsels wegen vertheilen, aber nur nicht tonwidrig zerstückeln darf. In diesem und allem Folgenden setzen wir natürlich die im Allgemeintheile gegebenen rhythmischen, imitatorischen und Figurenentwicklungsgesetze voraus. Man wird aber auch schon in Tänzen grösstentheils gewahr werden, dass eine einzige Figur für ein Ganzes in allen Rhythmuseinschnitten ohne alle Verschiedenheit nicht gut ausreicht, man wird sie meist mit einer zweiten als ihrer Ergänzung zu versehen haben. Diese zweite Figur muss gerade das besitzen, was der Hauptfigur fehlt; hat die eine Haltung und ruhige Sicherheit, so wird der anderen leichte Bewegung und frische Lebendigkeit wohl stehen. Die *Contraste* also sind es, die sich hier nothwendig machen, aber nicht etwa barock oder gar feindselig einander entgegenstehen dürfen, wo es nicht die Situation offenbar erfordert, wie z. B. in besonderen dramatischen Verhältnissen, sondern sich aus der Hauptfigur entwickeln und mit ihr in einem guten Verhältnisse

stehen müssen. Ueberall muss aber der gegebene, bestimmte Character jeder Tanzart die Hauptsache bleiben, wie im *Walzer* ein wiegendes, mehr oder minder rasches Drehen in Zirkelbewegungen und im Tripeltakt; im *Galopp* ein flüchtiges Schweben im $^2/_4$ Takt; in der *Polonaise* eine etwas gravitätische, aber in zierlichem Anstande nachlässig gehende Galanterie u. s. w. So muss das Characteristische jeder Tanzart im Leben selbst gesucht und aus dessen Thatbestande gegriffen und darnach die Erfindung rhythmisch vorherrschend eingeführt werden. Ueberhaupt hat der Künstler seine Thätigkeit zwischen Studium des Wissenschaftlichen und der Sitte des Zeitlebens vorzüglich in gebildeten Gesellschaften zu theilen; in der Stube und vor dem Schreibtische allein wird nichts Tüchtiges, ebenso wenig als ohne ernstes Studium etwas Tüchtiges werden kann. Das Volksmässige vorzüglich hat man im Volke und in seinen herrschenden Freuden kennen zu lernen; was da lebendig wirkt, greift ungleich weiter, als Mancher meint. Man übe sich also namentlich in der Jugend auch in Tänzen aller Arten, so weit man ihr Wesen kennen zu lernen Gelegenheit hat; *Mozart* und selbst *Beethoven* haben viele geschrieben. Ihre rhythmische Wirksamkeit ist viel werth und hilft auch zu Grösserem, wie es z. B. schon die sogenannten *Walzerketten* thun, wo jede Nummer einen abstechenden, rhythmisch melodischen Nebencharacter tragen soll, alle zusammenhängend durch Aufeinanderfolge der Tonarten, so dass man zuletzt in die Haupttonart zurückkehrt und in eine *Coda* die hervorstechendsten Motive vereint; manche *Menuetten*, immer aber nur solche, deren Hauptsatz wichtig genug ist, durch Hinzufügung mehrerer verschieden nüancirter Trios; *Märsche*, die gleichfalls hierher gehören und nach ihrer Bestimmung einzurichten sind, als Kriegsmarsch, Trauermarsch u. s. w. Werden sie länger durchgeführt, so müssen die Hauptmotive, ja die Hauptmelodieen im Fortschreiten um der Einheit des Ganzen willen wie-

derholt anklingen, was überhaupt in der Musik eine grosse Rolle spielt, zur Freude der Erinnerung und zum Beweise, dass nicht willkührlich, sondern mit Bewusstsein und innerem Takte gesetzt worden ist. Je umfassender die Tonstücke werden, desto nöthiger ist jenes helle, plötzliche, oft unerwartete Auftauchen der Hauptmelodieen mit wechselnd anziehender Führung.

Wer sich genöthigt sieht, ein *Ballet* zu setzen, halte sich an den Erfinder desselben wie an die Tänzer und sei nicht eigensinnig. Er hat frisch und lebhaft, nicht schwerfällig oder gar gelehrt zu setzen und fast nicht mehr zu thun, als er in einer *zusammenhängenden* Tanzreihe thut. Das Uebrige, z. B. die *Pantomimensätze*, entnehme er nach den Gesetzen der *Oper*.

§. 20.

Textwahl und Textbehandlung.

Bevor wir zum *Liede* fortschreiten, werde zuvor das Nöthige über die Behandlung der für irgend einen musikalischen Satz gewählten Worte erwähnt. Alle für Musik geeignete Wortsätze müssen hauptsächlich und in ihrem innersten Grunde bestimmt *lyrischer Natur* sein, aus dem Gefühl hervorgegangen, das Gefühl treffend. An dieses Grundgefühl knüpft sich der Gedanke und die plastisch beschreibende Darstellung, so weit sie der lebhafteren Erregung des Grundgefühls dienen. Gedichte, welche den Verstand zu stark bevorzugen, zu philosophisch sind, fügen sich selten zu einem wirksamen Tongemälde, z. B. nicht wenige von *Schiller's* Gedichten; viele der *Klopstock'schen* sind schon zu gedankenreich und zu gewunden im Periodologischen der Sprache, in anderer Art stehen manche *Rückert'sche* der geschraubten Wort- und Raumfügungen wegen der musikalischen Behandlung fern. Schon das *Göthesche* Lied „In allen guten Stunden“ führt uns zu stark in die

Gedankenwelt, als dass eine vollkommen glückliche Komposition nicht äusserst schwierig sein sollte. Weit eher lässt sich ein Text mit zu wenigen als zu vielen Gedanken, sobald er nur eine bestimmte Gefühlsgrundlage hat, für glückliche Tonsprache verwenden, was z. B. *Matthisson's* und *Beethoven's* „Adelaide" beweist sammt den rhapsodischen Reimen *Heine's*, welche in der Zerrissenheitsliebe unserer Zeit so allgemein beliebt waren und zum Theil es noch sind. Auch zu breite Wortdarstellungen und zu lange Beschreibungen äusserer Gegenstände, die mehr für Maler sind, fördern die Musik nicht. Darnach wähle man mit möglichster Vermeidung der docirenden und blos dogmatischen Texte. Die Wahl treffe nur solche Wortdichtungen, welche man aus innerer Erfahrung in seine lebendigste Empfindung aufnehmen kann, denen man bis hinter den Wortausdruck zu sehen im Stande ist, wo man das nicht Ausgesprochene zwischen den Zeilen zu lesen vermag. Der Text muss nicht nur in seinem Grundgefühle, sondern auch im fortschreitenden Gange seines Zirkels in allen Schattirungen und Beziehungen klar und lebendig das ganze Gemüth erfüllt und durchdrungen haben. Steigt dann ein musikalischer Ausdruck treffender und die Worte veredelnder oder ideal verklärender Art in uns auf, so werfe man ihn ohne weitere Prüfung schnell auf das Papier, damit man ihn festhalte, ob er sich bewähre oder ob sich in der Folge ein besserer an seine Stelle setze. Auch die darauf folgende Bearbeitung oder Ausführung soll nicht ohne Gefühlserhebung und innerste Zustimmung unternommen werden. In allen Schattirungen muss aber fest und sicher das Grundgefühl wie ein geheim waltender Geist vorherrschen, der mit Kraft das Mannichfaltige in Eins zusammenfasst, wie in einen Mittelpunkt. Der psychologisch wahre Fortschritt des Grundgefühls in seinen Steigerungen und Senkungen gibt das *Dramatische*, den naturgetreuen Zusammenhang des Dichterbildes, welchem der Ton das Ausgesprochene und Verschwie-

gene zugleich verklärt und ergänzt. *Das Verschwiegene hat der Tondichter besonders zu ergänzen; es gehört zu den Hauptsachen meisterlicher Komposition.* Den Erzählungen der *Romanze* und *Ballade* darf natürlich jenes erfasste und bis in den Ton erhobene Grundgefühl mit seinen Schattirungen nicht im geringsten fehlen, wie dies überhaupt für alle Gesangleistungen schlechthin Hauptnothwendigkeit ist. Was man dabei mit Einfachem bewirken kann, wolle man nicht durch gesucht Künstliches überputzen; denn die Seele ist mehr als der Leib und der Leib mehr als sein Kleid. Alle drei müssen der Lage der Sache selbst angemessen sein. Haus, vornehme Gesellschaft, Ball und Kirche sind nicht Eins. Man wisse, wofür man eben schreibt und denkt oder empfindet.

Je einfacher eine Darstellung ist, desto mehr kommt auf jede Kleinigkeit an: Alles entspreche völlig dem Inhalte, keine Note stehe umsonst. Im Zusammengesetzteren ist Glanz und Ueberfluss schon mehr an seinem Orte; reizt er einen Theil nicht, so reizt er den anderen. Man hat da eher die Wahl unter den Genüssen, wenn es auch überall das Beste ist, nie ohne innere Nothwendigkeit prunken und glänzen zu wollen. So ist es denn stets die psychologisch reine Angemessenheit, die vereint mit dem künstlerisch Idealen den Hauptausschlag gibt und Einheit mit der Mannichfaltigkeit anfangs nur in gefühlter, bald aber auch in bewusster Erfüllung verbindet. Darin finde jede Art der Bewegung im Rhythmischen, Melodischen und Harmonischen zugleich ihren Grund. Sind diese Drei mit dem Geistigen des herrschend Characteristischen Eins, so kann die Wirkung nicht fehlen um der Naturangemessenheit willen, welche eine gänzliche Verzeichnung der Umrisse des Bildes gar nicht erlaubt und im Einzelnen verschiedenartig und eigenthümlich werden muss, weil keine Situation des Schmerzes oder der Freude einer anderen bis in's Kleinste gleich sein kann ihrer Anregungen, Bildungs- und Umgebungsverhältnisse wegen,

zu welcher Verschiedenheit auch die eigene Ansicht eines Jeden viel beiträgt, sobald sie nur aus der Wahrheit im Allgemeinen und aus seiner individuellen Wahrheit geflossen sind. Man sieht, dass dem Gesangkomponisten vorzüglich psychologische und ästhetische Bildung höchst nothwendig ist, wenn er sich auszeichnen soll. Diese Kenntnisse sind es auch, welche am glücklichsten die jedesmal rechte Betonung der mehr oder minder hervorzuhebenden Worte lehren, deren Scansion sprachrichtig sein muss. In diesem letzten Punkte hat man die Alten von *Palestrina* bis nach *Bach* und *Händel* nicht nachzuahmen, so wenig jenen Alten selbst, deren Herrlichkeit in ganz anderen Dingen liegt, der zuweilen eintretende Mangel einer guten Prosodie angerechnet werden darf. In den *Wiederholungen* kleinerer Wortsätze sei man nicht überschwenglich, eher sparsam. Zu grosse Länge ist keine Schönheit, wohl aber das rechte Maass. Was wiederholt wird, muss in sich wichtig sein; in der Regel wird noch immer zu viel wiederholt. Im *Komischen*, das natürlich dem Ernsten entgegengesetzt ist, wird oft das Kleine wichtig und umgekehrt; Situationszweckmässigkeit ist hier gleichfalls das höchste Gesetz, dessen Ausübung jederzeit Verstand und Gefühl in lebhafte Ansprache nimmt. Das Allgemeinwahre muss schlechthin da sein, aber das Situationswahre beurkundet am klarsten den wirkenden Geist. *Wortversetzungen* (*Inversionen*) werden bei Wiederholungen nicht selten nöthig, theils um den Gedanken eindringlicher zu machen, theils um einer runderen Periodologie der Musiktheile willen; man lässt unwichtige Worte, sofern sie den Sinn nicht stören, weg oder man kehrt die Wortfolge um (z. B. *gross ist der Herr*, *der Herr ist gross*, *gross!*) oder man setzt hinzu. Versetzungen der Worte sollen nicht eher vorkommen, als bis der Text oder ein Abschnitt desselben in der ursprünglichen Folge dagewesen ist; nur schwächen darf die Versetzung den Sinn nicht, vielmehr soll sie ihn verstärken. Ist ein Gedicht in seiner

Form so schön abgerundet, dass jede Aenderung es unschöner machen würde, soll man sich gar keine Aenderung erlauben; sie wird aber an sich schon oft genug vorfallen dürfen. Die eingeschobenen Flickwörtchen wie *ja* und *nein*, verbrauche man nicht zu häufig, setze auch nicht zu oft *Lala* u. dergl. hinzu, weil es jetzt schon zu verbraucht ist und leicht in's Abgeschmackte fällt. Oft hebt ein sinnig hinzugesetztes Beiwort den ganzen Sinn, z. B. anstatt *die Freude*, *die reine Freude* oder *die Freude*, *die reine*. Auch angemessene Erweiterungen des Gedankens sind zuweilen für den Bau des Tonstücks vortheilhaft, wie *Ehre und Preis*, *Ruhm*, *Lob und Dank sei ihm*, *dem Herrn*, *der da allmächtig ist*, *von Ewigkeit zu Ewigkeit*, anstatt des einfach gegebenen *Ehre und Preis sei ihm in Ewigkeit*. Zu geschickter Verwendung dieser überaus wichtigen Andeutungen ist also nicht allein sicherer musikalischer Blick, sondern auch anderweitig gute Bildung des Geistes und der Empfindung nöthig. Eine echte Künstlernatur aber hat immer Lust nach vielseitiger Bildung, die ihr zu den Freuden des Lebens gehört.

§. 21.

Lied, Canzonette, Ballade, Romanze, Ariette und Choral.

Was der Tanz in allen seinen Arten für die Instrumentalkomposition ist, seiner ausgeprägt festen und volksthümlich oder zeitgemäss *gegebenen* Rhythmen und Theilabschnitte wegen, die noch dazu kurz, also leicht überschaulich, und doch nicht zu kurz sind, sondern mannichfaltig genug im allernächsten Verhältnisse zur Einheit und Abrundung des Ganzen stehen, das ist das *Lied* für den Gesang, die schlichteste und doch vollkommen schön abgerundete Form in den kleinsten Verhältnissen. Auf *Tanz* und *Lied* gründet sich Alles; das Uebrige ist Erweiterung, Ineinanderschiebung durch Nachahmungen u.

dergl. in den verschiedenen Stimmen oder es sind contrastirende Gegensätze als Versuche widerstrebender oder doch etwas Anderes hinzufügender Gewalten. Wer keinen durchschlagenden Tanz und kein glücklich fesselndes Lied dichten kann, kann in der Regel auch im Uebrigen nicht viel, weil ihm die klare Erfindung und das *naturgemäss* sichere Treffen der Empfindungszustände abgeht, was allewege die Hauptsache ist. Kann sich der innere Sinn für eine einzige Hauptempfindung nicht zusammenfassen und lichtvoll erwärmen, wie soll er es mit Klarheit und folgerechter Verschmelzung vieler Gefühle auf einem Platze einander entgegenstehender Gestalten ermöglichen?

Das kleinste Lied macht dieselben Anforderungen auf geistigen Inhalt, bestimmt characteristische Wahrheit und schöne Form, als irgend ein grösseres Werk, ja noch mehr, eben weil nur von Einem und nicht von Vielem die Rede ist. Der im Inneren des Liedes herrschende Hauptgeist z. B. des Muthes, der Kampflust, Freudigkeit, Sehnsucht u. s. w. muss *auf allen Stufen* jeder lyrischen Stimmung vollkommen aufgefasst werden, dazu bis in die leisesten Schattirungen stets erkennbar und fühlbar ausgebildet hervorleuchten, nicht dass man ihn erst mit der Laterne aufsuchen müsste. Mit wenigen Mitteln sowohl dem Raume als der Tonmasse nach soll Alles gewirkt werden. Dabei kommt es oft auf einen einzigen Ton der Melodie, auf eine einzige Harmonieeinsenkung und auf eine kleine Veränderung des Rhythmus an. Alles dies muss eigenthümlich und doch völlig naturgetreu, durchaus ungesucht sein. Jedes Lied soll eine Seelenblüthe frisch aufknospender Empfindungsgeistigkeit sein, gezeugt vom dichterischen Worte der Liebe, geboren von Gefühlsbegeisterung. Es ist das Lied der Anfang und das Ende alles Kunstschaffens: der Anfang seiner Natureinfachheit wegen, das Ende der seelenvoll zartesten Ausbildung aller, auch der kleinsten kaum nennbaren Theilchen wegen.

Es ist gleich, ob es einen, zwei, drei oder vier Theile

hat; das kommt auf die Beschaffenheit der Wortdichtung an, in die man sich völlig hineinleben, der man treu sein muss. Unsere meisten Lieder jetziger Zeit sind darum keine, weil die Musik darin vorherrschen, sich glänzend brüsten will, während das Höchste desselben zu Grunde gerichtet oder doch unwürdig wie ein Knecht behandelt wird. Die sehr zu beachtenden *Volkslieder* der musikalischen Völker und solche Lieder, die in's Volk übergegangen sind, so wie die einfachsten von *Schultz*, *Reichardt* u. A. mögen hier den Grundtypus geben, immer aber so, dass man die Zeit und das Recht der Lyrik neu berücksichtigt. Fühlbares *Ebenmaass* muss bei allem Wechsel, der stets der Einheit des Hauptgefühls hilfreich dienen muss, eine innere Nothwendigkeit bilden, so dass man Alles höchst zweckmässig und doch so blühend erkennt, als könnte es gar nicht anders sein. Kurz, die Natur muss locken und reizen, wie im Lenze; es muss durchsichtig sein wie ein klarer Bach, der lachende Ufer umspült. So ist es leicht in der Form und doch nur von geistreicher Tiefe und vom feinsten, sichersten Geistestakte zu bemeistern; sein Bereich umfasst die ganze Fülle der Gemüthswelt vom Erhabenen bis zum kindlich Naiven. Auf jeder Stufe des Characterausdrucks sei aber das Lied *einfach* und suche nie den Schimmer der Bravour, nicht einmal in der Begleitung, die auch im Rauschenden und Bewegten nicht buntschäckig, sondern auf eine oder einige Hauptfiguren nicht zu schwer darstellbarer Art beschränkt sein muss, der Einheit eines so kleinen Bildes wegen. Dagegen wird es nicht selten rathsam sein, in der Begleitung ein Nebengefühl, auch zuweilen selbst das entgegengesetzte auszudrücken, das den Sinn des Gesanges ergänzt und geistiger erfüllt. Rhythmische und harmonische Zusammenschiebungen, wie Alles was der Tonsprache nur erlaubt ist, darf auch im Liede stehen, nur ohne vornehmen Schmuck, in zierlich echter Frische lebendig schöner Gestaltung, die keines zufälligen Schmuckes bedarf.

Die Hauptschwierigkeit ist, das jedesmal Charactertreue in seinem schönsten Momente mit den schlichtesten Mitteln zu treffen und damit das Gefühl eines jeden Hörers in sich selbst innigst aufzuregen.

Die *Canzonette* ist in ihrer Urgestalt nichts anderes als ein kleines Lied für gesellige Unterhaltung, wie *Canzone* einen solchen liedermässigen Gesang bezeichnete, der wie das Lied jeden Inhalt und Character annehmen kann. Man hatte scherzhafte, ernste und sogar feierliche Canzonen, bald volksmässig, bald künstlicher gedichtet; sprach daher auch wohl von Anacreontischen, Pindarischen, Petrarkischen, Toscanischen und Tanzcanzonen, welche letzten in Italien auch *Balladen* hiessen. Alle aber sind *liederartig*, nur etwas mehr Schmuck gestattend, doch so, dass das Leichte die Oberhand behält. Jetzt gebraucht man lieber das Verkleinerungswort *Canzonette* und versteht darunter einen Gesangsatz auf ein kurzes lyrisches Gedicht, das mehr epigrammatisch, nicht in mehreren gleichmässig abgetheilten Strophen sich ausspricht. Der Characterausdruck bleibt auch hier, wie überall, die erste Rücksicht; nur muss sich mit ihm das Gefällige und leicht Ansprechende verbinden. Ausser den *italienischen*, gewöhnlich melodiös angenehmen und verzierten sind die *Canzonetten* von *Moritz Hauptmann* zu empfehlen.

Am nächsten steht dem eigentlichen Liede in Tiefe und Einfachheit des Characterausdrucks durch einfachste Haltung des Gesanges und der Begleitung die eigentliche *Ballade*, die nur *eine* Melodie zu allen Strophen haben soll, welche das Grundgefühl mit allen Modificationen zugleich, die letzteren in blossen Andeutungen, rund auszusprechen hat. Nur Eines unterscheidet die Ballade vom Liede, die *Erzählung*, die sowohl vom Sänger, als vom Tondichter eine äusserlich ruhigere Haltung fordert, oft sogar eine theilnahmlos scheinende wie vom Epiker, welche jedoch schlechthin dabei die tiefste Fülle des

Gefühls im klarsten Bilde vor die Seele führen muss; im Liede dagegen ist der Sänger der Empfindende selbst. Durchkomponirte Balladen, die unter die dramatisirenden Kompositionen gehören, sind eine Abart, die jedoch zuweilen recht gute Dienste leisten kann, ebenso wie ein ausgeführt künstliches Lied nur eine Abart ist und zwar von weit geringerem Gehalte, zu welchem man nicht selten nur aus Mangel an tüchtiger Innerlichkeit und in Abschwächung geistvoller Erfindung greift.

Die *Romanze* ist eine Erzählung leichterer, flüchtigerer Art, weniger gefühlstief als die Ballade, mehr Wirklichkeit und feine Weltmanier oder Scherz irgend einer vorherrschenden Volkseigenthümlichkeit singend. Je naiver, desto besser. Sie verträgt also auch eher etwas Schmuck, jedoch ohne alle Ueberladung, mehr Sinnliches und sogar eine kleine Fopperei. Selbst die ernsten Romanzen vertragen mehr Beschreibung und Tonmalerei leichter Art, als es die mehr im Schatten der Nacht und in Geisterfülle waltende Ballade verträgt. Man lerne *teutsche*, *französische*, *englische* und *schottische*, auch *skandinavische Romanzen* und *Balladen* kennen und übe sich in eigenen Schöpfungen der Art lieber etwas später, als zu früh.

Zuvörderst wähle man zu ersten Kompositionen der Art die *Ariette*, weil sie nur eine leicht ansprechende, meist religiöse Gefühlstendenz hat, die Jedem nahe liegt. Man versteht nämlich unter Ariette einen vierstimmigen Liedsatz meist für vollen Chor der Gymnasien u. s. w., z. B. Weihnachts-, Neujahr-, Schul- und Grabgesang. Die Lieder für vierstimmigen Männergesang sind der reinen Stimmenführung und Harmonisirung wegen schon etwas schwieriger, wenn die neue Ineinandermengung der Stimmen die Kunst nicht zur Unkunst machen soll. Manche Lieder für Männergesang sind besser dreials vierstimmig zu setzen; wann das aber der Fall ist, muss Jeder selbst sehen. Es lässt sich darum nicht im Allgemeinen angeben, weil die Wahl des Dreistimmigen eben aus dem Be-

sonderen der jedesmaligen Melodie und ihrer angemessenen Harmonisirung hervorgeht. Wo wenig gehaltene Harmonie und unvollständige Akkorde dem Wesen des Satzes angemessener sind als volle Harmonieen, die auf bestimmtem Grundbasse ruhen, da ist das Dreistimmige in der Ordnung. Es liegt etwas Unbestimmteres, Mehrdeutiges, Freieres in der harmonischen Verkettung, was oft anziehend unerwartete Wendungen und ein geheim Schattiges oder Duftiges über die Gestalt breitet gleich einem Schleier.

Die Anlage aller dieser kurzen Musikformen ist gerade so frei und so gebunden als die Textform selbst, welche den Satz bestimmt. Es ist hier nicht gerade nothwendig, dass der erste Theil in einer der Dominanten schliessen muss; man hat freie Wahl. Nur versteht es sich, dass nichts aus blosser Absichtlichkeit, vom Gewöhnlichen abzuweichen, hervorgehen muss; jede Wahl muss vielmehr wie eine characterangemessene Nothwendigkeit erscheinen und aus dem Seelenzustande selbst hervorgehen, ohne Verkünstelung und Verzerrung. Das Natürliche und Kernhafte bleiben die beiden Factoren, ganz besonders in den hier geschilderten Kunsterzeugnissen, die mehr Wesenheit und durchdringende Schärfe der Empfindung erfordern als Mancher meint.

Der *Choral* ist die (am besten vierstimmig) harmonisirte Melodie eines geistlichen und kirchlichen Liedes. Christlich wahres Gefühl, einfacher, meist syllabischer Gesang ganz unverkünstelter und doch kunsttiefer Art, die fast mehr in der characteredlen Harmonie liegt als in der Melodie, die schlicht sein muss, sind unerlässlich. Man hat also hierin durchaus nicht seine eigene Ehre, nicht einmal seine individuellste Empfindung persönlicher Geltung wegen zu meinen, sondern rein den seelenvollsten Ausdruck der Wahrheit in der *Erhebung der ganzen Gemeinde zum Göttlichen*. Je mehr demnach der allgemeine Ausdruck in ihm obwaltet, je mehr er die Erhabenheit

des Anbetungswürdigen in Aller Herzen anfacht, desto schöner ist der Choral, in dessen Inhaltswahrheit man sich mit treuester Innigkeit zu versenken hat ohne jede Nebenabsicht. Soll das Volksmässige dabei überwiegen, so muss Alles in grossen Umrissen unaufhaltsam fortschreiten ohne Malerei des Einzelnen; jeder Ton muss gleichsam eine feste Gestalt sein. Kenntniss der Harmoniegewalt und frommer Sinn sind das Erste und das Letzte. Es ist aber ein trübseliger Irrthum und nur Nachsprecherei, wenn man sagt, wir wären jetzt nicht im Stande, echte gotterfüllte Choralweisen zu schaffen. Was dem unglücklichen Ausspruche einen Schein gibt, ist die Wahrheit, dass ein neuer Choral nicht gleich wirken kann wie ein alter, weil alle Welt mit dem letzteren vertraut ist und ihr durch eine Menge heiliger Erinnerungsempfindungen das Ideale hineingedichtet wird, so dass er über den neuen noch unbekannten wohl siegen muss. Uebrigens ist der Choral wohl rhythmisch, aber nicht taktisch, was auch Einige für das Letzte reden mögen. Wie viel die rechte Harmonisirung thut, sieht und fühlt man am herrlichsten in *Bach's* Passion nach dem Matthäus, in der Bearbeitung von „Wenn ich einmal soll scheiden."

§. 22.

Zwischenspiele, figurirter Choral, Vor- und Nachspiele.

Alle diese Kompositionsarten oder Improvisationen gehören zum *Kirchlichen* und haben sich zunächst an Erregung und Erhebung frommer Gefühle zu halten, was nur gelingen kann, wenn der Organist, für den sie Nothwendigkeiten sind, selbst Gefühl dafür besitzt. Es braucht kaum der Bemerkung, dass zu viel sinnlicher Reiz, kurz alles Weltliche, auch in der Form ausgeschlossen werden muss; es darf aber auch nicht alles Aufregende sinnlicher Art wegfallen, sonst wird ein langweilig einförmiges Ding daraus. Nur muss aller Schmuck und

und Glanz schlechthin dem Geistigen und der Würde der Anbetung dienen, sie fördern. Hätten wir es hier mit Orgelbehandlung besonders zu thun, so müssten wir vor Allem von der *Kunst des Registrirens*, der höchst wichtigen, reden; indess möge nur darauf aufmerksam gemacht werden, wie auch auf gute Geschicklichkeit im *Pedalspiel*, die nicht weniger wichtig ist. Beide erhöhen und vervielfachen den rechten seelenerweckenden Reiz, der dem Heiligen unerlässlich gegeben werden muss und zwar vom Kleinsten bis zum Grössten ohne alle Ausnahme. Nichts sei gering geachtet, was zum Cultus gehört. Das ist auch der Grund, warum jeder Prediger nicht nur singen, sondern auch die liturgische und die Kirchenmusik überhaupt kennen lernen sollte, damit er in keinem Theile seiner Verpflichtung armselig und unwissend, folglich untüchtig befunden werde.

Ueber die Nothwendigkeit der *Zwischenspiele* haben sich in neuester Zeit die Meinungen getheilt des Missbrauchs und der Erbärmlichkeit mancher Organisten wegen, von denen, sind sie zugleich vielbeschäftigte Schulmänner, freilich nicht sehr viel verlangt werden kann. Dennoch ist es gerathener sie fortbestehen zu lassen, da Hilfsbücher wie von *Rinck*, *Joh. Schneider* u. A. für solche, die keine erfinden können oder doch nur schlechte, in hinreichender Anzahl vorhanden sind; die Zwischenspiele dienen nicht allein zur Erleichterung des Treffens des Tones der folgenden Choralzeile, sondern auch zur Vermeidung des Einerleis der immer wiederkehrenden Ruhe und um aus einer Empfindung in die andere zu leiten oder die stehende zu erhalten und zu erstärken. Ist dies aber ihr Character, so müssen sie sich allerdings auch an den gesungenen Text einfach und ausdrucksvoll anschliessen und nicht immer contrapunktistisch oder in stereotypen Nachahmungsfloskeln sich bewegen, dabei vom Choralmässigen sich nicht zu weit entfernen und doch zugleich gehörig davon unterschieden, deshalb

etwas bewegter sein. Man halte sie bald ein-, zwei-, drei- oder vierstimmig und vermeide dabei das Pedal, damit der Eintritt des Chorals durch dasselbe markirt hervortrete. Ihre rechte Länge ist die eines Taktes mit etwa einem Auftaktsviertel und zweier Takte zum Schlusse jeder Strophe. Dass sie in Fest- und Lobliedern bewegter, vollstimmiger, glänzender sein müssen als in Bittgesängen u. dergl., ergibt sich von selbst: sie haben sich jedesmal nach dem geistigen Inhalte des Gesanges zu richten. Ein tüchtiger Organist wird sie daher nach Maassgabe des Gesangbuches oder des vorher durchgelesenen Liedes sich selbst bilden, was für Jeden, der Komposition studirt hat, keine Kunst ist.

Weit mehr gehört zu einem *figurirten Chorale;* hier ist der Cantus firmus *gegeben* und kann beliebig in jede der vier Stimmen gelegt werden, selbst in mehreren Stimmen in verschiedenen Abtheilungen wechseln, ja zuweilen auch nur theilweise figurirt werden, namentlich in *Vorspielen*, die nicht zu lang und stets dem Liede angemessen sein sollen. Gleichwohl ist es das Beste, man erfindet sich auch seine Vorspiele selbst und nimmt nur zuweilen, um Verschiedenheit in die Sache zu bringen, meisterliche Werke Anderer zur Hand, wobei die Alten nicht übersehen werden mögen. Die Figuration, die nur *eine* Stimme verwendet, während die anderen blos harmonisch begleitende bleiben, ist die leichteste, daher man am besten mit ihr anfangen und erst dann zwei- und dreistimmigen Figurationswechsel folgen lassen wird; so frei und selbstständig aber diese Umspielungsstimmen auch walten können und sollen, so bleiben sie durchaus abhängig vom Chorale selbst und dem Inhalte des Liedes, was in die Augen springt. Der Choral wird zwar mehr oder weniger, je nachdem es der Fall mit sich bringt, umhüllt und verziert, aber unterdrückt werde er nie; man hätte sonst des Guten zu viel gethan, selbst wenn man Beispiele übrigens tüchtiger Meister zur Entschuldigung aufzu-

weisen hätte. Dass sich dabei die Figuren aus einander entwickeln und aus dem Sinne des Liedes, den sie lebendiger darstellen sollen, hervorgehen müssen, versteht sich nach der Figurationslehre von selbst; ebenso, dass man sich dabei, wie überall in der Kunst, vor dem Schlendrian zu hüten habe, der es einmal macht wie das andere Mal, was kaum der Erwähnung braucht: und doch ist es eben der Schlendrian, der das meiste Orgelspiel und die meiste Kirchenmusik so einförmig und flau macht. Man hüte sich demnach auch hier, wo nicht weniger Erfindung und Character herrschen sollen (vor den stehenden Figuren, in denen man immer fort leiert, vor allen hergebrachten Floskeln, abgedroschenen Septimensequenzen u. dergl.), je leichter man sie schon durch Vertheilung der Figuren in mehrere mit einander wechselnde Stimmen, durch Steigerung, durch mehrfach contrastirende Motive und veränderte Taktart vermeiden kann. (Zuweilen bildet sich hieraus ein *Arienmässiges*, das ganz am rechten Orte ist, sobald es dem Wesen des Liedes entspricht). So wie die Vorspiele in den folgenden Choral und seinen characteristischen Ausdruck einleiten sollen, so haben die *Nachspiele* das durch den Gesang erregte Gefühl fortzusetzen und es entweder zu erheben oder zu beruhigen je nach dem Inhalte. Folgt ein neuer Gesang darauf, so gehe das Nachspiel, das nun zugleich wieder Vorspiel wird, in die Empfindung des folgenden geschickt über und zwar in nicht zu grosser Breite und mit zu vieler Kunst, die in der Kirche nicht ihren Glanz, sondern Wahrheit der Empfindung zu suchen hat. Zum Ein- und Ausgange wird eine tüchtige und würdige Fuge oder etwas anderes Ausgeführteres zuweilen gut angebracht sein.

§. 23.

Umschriebenes Lied, Potpourri, Variation, Lied ohne Worte, Etude, Notturno, Reverie, Rondo, Impromptu, Toccata, Caprice und Fantasie.

Die ersten Drei bezeichnen Kompositionsarten nach *gegebenen* Melodieen, von denen nur die Variationen zuweilen eine selbst erfundene oder *Originalmelodie* zum Grunde legen. Muss man bei allem Gegebenen, sei es Wort oder Melodie, zuvörderst in den Geist des Ganzen dringen und um so mehr, je wichtiger und innerlicher die Sache selbst ist, so wird das auch hier der Fall sein, wo man sich daraus die mancherlei Ausschmückungen, Verbindungen und Veränderungen in guter psychologischer Folge und sicherer Gradation zu bestimmen hat. So verhält es sich schon mit dem

umschriebenen Liede, das in den neuesten Zeiten für das Pianoforte allein zuerst arrangirt, dann mit Bravourschmuck meist gebrochener Akkorde und Figuren so umspielt wird, dass in der Regel die tiefsten und höchsten Regionen des Instruments dazu verwendet werden; dabei muss die Melodie, die in die verschiedenen Octaven, nur selten in die tieferen verlegt wird, deutlich hervorklingen, in welchen Gesangvortrag sich oft beide Hände um der Ermöglichung des Figurenspiels willen theilen. In der Regel wächst das Bravourmässige der Umspielung mit jeder Strophe, deren gegebene Melodie durch Zuthaten, Zwischenspiele oder Wiederholungen und durch nur leichte Berührung eines dem Pianoforte ungünstigeren Rhythmus zur Hebung des Ganzen verändert werden kann; doch hüte man sich, jedes Lied in dieser Weise übertragen zu wollen, da manche sich weniger dazu eignen, sollen sie nicht vernichtet werden. Uebrigens mache sich Niemand daran, ist er nicht selbst vorzüglicher Spieler; für ihn aber werden sie eine nützliche Uebung sein, in der sogar Geist entfaltet werden kann, wie *Liszt* es bewiesen hat und in einer Art, die schwerlich höher zu

steigern ist. Dieselbe Art der Umspielung findet auch im *bravourmässigen*

Potpourri statt, worin *Thalberg* jetzt der beliebteste ist, das aber, fälschlich mit dem Namen *Fantasie* bestempelt, nichts weiter ist als ein Geschöpf der Mode, das seine Zeit hält und einer anderen weicht. In diesen Aneinanderkettungen verschiedener und meist beliebten Opern entnommener Melodieen, denen gewöhnlich eine Einleitung vorhergeht, die gleichfalls auf einen Theil der Hauptmelodie anspielt, hat man es also vor Allem dem Geschmacke der Zeit recht zu machen und sich eine bestimmte Art Spieler vorzustellen, für welche man bald schwerer, bald leichter setzt. Herrschen nur *eine* oder *zwei* Hauptmelodieen vor, wie in *Thalbergs Fantasie über Themen aus Moses*, so hilft man sich mit wachsenden Umspielungen ähnlich den gewöhnlichen Variationen; wechseln hingegen mehrere und dies ist meist die leichtere Art, so hat man sie nicht blos nach Maassgabe der Fertigkeit derjenigen, für die man sie bestimmt, zu umschmücken, sondern auch durch kurze und beliebige Verbindungssätze an einander zu reihen, die zuweilen kanonartig, aber ja nicht zu künstlich gehalten werden mögen, weil es nicht für diese Unterhaltungsmusik gehört. Ohne Kenntniss des Geltenden, die überhaupt nothwendig ist und des Instruments, für welches man setzt, kommt bei derartigen Sachen nicht viel heraus; wenigstens findet das Anwendung in Rücksicht der zuerst genannten Art, wo man den Spieler immer zu Rathe zu ziehen hat, ist man es nicht selbst genug. Dass das Potpourri für Orchester ganz dasselbe ist, bedarf wohl nur der Erwähnung; indessen geht es jetzt doch hierin etwas zu bunt her. Für das *Violinpotpourri* steht *Spohr* am höchsten und für *Flöte* schreibt *Fürstenau* am modisch angenehmsten.

Variationen sollen ihr Thema, dem ebenfalls in der Regel eine Einleitung vorausgeht, nicht untergehen, sondern durch-

klingen lassen; es ist also nicht genug, dass man dasselbe erst in Achteln, dann in Triolen (für eine oder die andere Hand), darauf in Sechzehn- oder Zweiunddreissigtheilen mit Einmischung einer Veränderung in Moll figurire, sondern jede Variation stelle einen eigenthümlichen Character dar und zwar so, dass sich ein Characterbild an das andere reihe, sich in guter Folge aus dem vorigen entwickele, woraus nothwendig erst ein zusammenhängendes Ganze hervorgehen kann. Deshalb kommt auch in jeder Variation nicht blos auf veränderte Figur, sondern auch auf zweckmässig veränderte Harmonie viel an, in welcher Rücksicht die älteren Variationen meist charactervoller sind, als die neueren glänzenden und äusserlichen. Doch suche man beide Vortheile zu vereinigen, da in diesen Leistungen auf Glanz und Bravour ebenso viel ankommt, als auf Character. Wie vortreffliche Dienste übrigens geschmackvoll und nicht zu ausgedehnt angebrachte Variationen selbst in grösseren Tonstücken thun können, beweisen genugsam *Haydn's* und *Beethoven's* Symphonieen.

Lied ohne Worte ist ein Modeausdruck, der nichts Anderes sagen will, als ein gesangmässiges, kurzes Stück für Pianoforte in der Art einer *Canzone, Romanze, Ariette* u. s. w. und hat durchaus nichts bestimmt Unterscheidbares, als dass man anders als mit beliebiger Unterlage genannter Kompositionsarten und in Vermischung derselben verfahren könnte. Auf diese Weise setzt man auch wohl *Instrumentalballaden*, wie *Chopin* sie gegeben hat, nur freilich mit Unterordnung des Begriffs der Ballade und bei weitem überwiegender Bevorzugung der Bravour. Beide Arten gehören jetzt nur noch dem Pianoforte an.

Etude ist ein characteristisches Uebungsstück zu vollkommener Ueberwindung irgend einer Hauptschwierigkeit und unterscheidet sich durch ihren poetischen Geist, der ein Miniaturseelenbild irgend eines Gefühls abgerundet und schön darstellt,

streng von der *Exercice*, die nur auf Fingerübung einer bestimmten Art Anspruch macht, aber darum sehr nothwendig ist, weil das Mechanische anfangs für sich und unabhängig vom geistigen Gehalte eingeübt werden muss. Exercicen muss also jeder Lehrer machen können, an Etuden aber, deren wir seit *Cramer* überschwänklich viele haben, wage sich nur der Meister und der, welcher eine eigene Art des Vortrags und der Satzweise sich aneignete, wie *Chopin*, *Thalberg*, *Henselt* u. A.

Notturno, ein Nachtstück bald tiefer, leichterer, schwermüthiger, bald sanfter, stiller und schmelzender Art (*Spohr*), bald auch ein eigentliches Ständchen, trägt seinen Character im Namen. Je sanfter und zärtlicher, desto mehr Gesangreiz muss es bei nicht allzu langer Ausführung haben (*Field*).

Reverie, ein Traum. Nun träumen kann Jeder, was er will. Eine Art Zusammenhang eines Bunterlei ist genug; hier gilt kein Gesetz als das des Zeitgeschmackes und des Wohlgefallens. Dergleichen ist Wasser auf jetzt klappernde Mühlen.

Das *Rondo* hat in der Form viele Aehnlichkeit mit den schon beschriebenen Sätzen, die ein Trio folgen lassen; sein *Hauptsatz* muss demnach leicht übersehbar, folglich nicht zu weit ausgedehnt sein und dem Inhalte nach lebhaft erregen, sich möglichst lebendigen Eingang verschaffen. Ihm folgt ein Nebensatz, der sich als *Gegenbild* zunächst an ihn schliesst und rücksichtlich seines Characters den entgegengesetzten Gefühlsausdruck gibt. Beide Sätze bestehen gewöhnlich aus zwei Theilen; doch kann diese Ordnung nicht als allgemein geltende angesehen werden, inwiefern oft die Theile in verlängert rhythmische Gliederung gezogen werden können, sobald es der Sinn erheischt. Weit geltender und beachtenswerther ist die Regel, den Uebergang aus dem Nebensatze in den Hauptsatz möglichst schlagend und überraschend zu geben und letzteren bei seiner Wiederkehr, erlaubt es irgend der Character, durch einige

ihn hebende Veränderungen zu steigern und zwar immer mehr, je öfter der Wechsel der Themen es mit sich bringt. Demzufolge wird es Aufgabe sein, denselben schon bei seiner ersten Wiederholung, die entweder kurz nach Abschluss des Gegenbildes oder erst nach einem längeren Zwischenspiele stattfindet, in solcher Weise glücklich einzuführen. Zuträglich ist es, eine grössere Durchführung erst nach seiner Wiederholung erfolgen zu lassen, da man, soll das Rondo von nicht zu geringem Umfange sein, gewöhnlich noch ein *zweites Gegenbild* eintreten lässt, das sich seinem Ausdrucke nach am besten zwischen die beiden ersteren stellt und in welches sich dieselbe ebenso ergötzlich als unerwartet verlieren könnte; indessen ist hierin durchaus nichts festzustellen, je mehr die Anordnung der Aufeinanderfolge der Themen und ihrer Ausführungen von der Wesenheit und Anlage des Rondo's abhängt, somit situationstreu sein muss. Nach Abschluss des zweiten Gegenbildes mit seiner kürzeren oder längeren Verarbeitung treten nun die beiden ersten Bilder nebst ihren Durchführungen wieder auf, nur mit dem Unterschiede, dass sie nicht allein in anderen Tonarten, sondern auch in erhöhtem Bravourreiz und mannichfaltigen Aenderungen sich anziehender zu gestalten und so in reichem Wechsel und mit immer grösserer Steigerung dem Schlusse sich zuzuwenden haben, bis dieser aus ihnen selbst hervorgeht. Eine *Coda* ist nicht schlechthin nothwendig; können sich jedoch in einer solchen oder nur in einem einfachen Schlusse die Themen in ihren einzelnen Theilen *verschlingen*, so ist das von vorzüglicher Wirkung, sobald die leichte Bewegung und der klare Fluss in keiner Hinsicht darunter leiden. Wie überall, so thun auch hier frisch eindringende Rhythmen das Meiste und um so mehr, wenn sich harmonische Verschiedenheit dazu gesellt, auf die nicht weniger viel ankommt, sollen nicht Schlendrian und Einförmigkeit überhand nehmen. *Man halte daher den Wechsel der Tonarten gut auseinander.* Wir sagten

oben, dass das Rondo in seinem Hauptsatze lebhaft erregen und sich möglichst lebendigen Eingang zu verschaffen habe; sollte damit nicht gesagt sein, dass es in seinem Hauptbilde nicht einem weicheren, zarteren Character zugänglich wäre, so herrscht doch in den meisten Fällen die Neigung zum Fröhlichen oder zum stark pathetisch Volksmässigen und öfter der naive Anstrich vor, als dass man nicht darauf aufmerksam zu machen hätte. Je wechselnder die Lebensmunterkeit sich gestaltet, je contrastirender die Nebensätze mit dem Hauptsatze sind, je frappanter und ungezwungener sie gegen einander auftreten, desto besser. Man hüte sich demnach in den Nebenbildern, die meist weicher, sanfter und weiblicher zu halten sein werden, vor zu weit getriebener Sentimentalität und zu ernster Feierlichkeit und lasse dabei dem Hauptsatze das Uebergewicht, der schon durch seinen neuen Einsatz die Freude beflügeln muss. Uebrigens ist die Form des Rondo's so wichtig, dass sie selbst den reichsten Tonsätzen als der *Sonate*, dem *Concerte*, der *Symphonie* u. s. w. und noch dazu meist als Schlusssatz, ihrer Munterkeit wegen, oft und glücklich dient. Man schreibe daher Rondo's und anfangs so viele als möglich, da der, welcher die Einzelformen gut versteht, in den zusammengesetzteren keine Schwierigkeit zu finden haben wird.

Unter *Impromptu* versteht man einen kleinen, kurzen, epigrammatischen Einfall, der mit Wenigem schlagend sich zeigen und eine Spitze haben soll. Hat es aber diesen Werth, so ist es gerathener dasselbe zu irgend einer grösseren Form zu verwenden, als es drucken zu lassen, wie man heutzutage zu thun pflegt; es müsste denn eine Sonderbarkeit, die durch Ausführung verlieren würde, oder an sich anziehend genug sein, was eben nicht oft vorkommt. Ausgeführte Impromptu's sind im Namen verwechselt und nichts Anderes, als rondoähnliche Tonsätze, denen Entschiedenheit der Form fehlt.

Toccata ist eine etwas ausgeführtere, sonst meist in ge-

brochenen Akkorden oder in Schnellfiguren einer und der anderen Stimme reich umspielte und oft mehr einem Vorspiele vergleichbare Fantasie nach alter Art, z. B. in *Seb. Bach'scher* Weise: übrigens mache man sie wie man will, nur lasse man die alte Weise nicht ganz ausser Acht. Wer Neues in Spielart und Gedanken damit vereinigt, fantasirt oder präludirt in dieser wieder neubeliebten, zuweilen mit altem Figurenschmucke und etwas Contrapunktistischem aufgeputzten Rococcomanier am besten. Ihrer Form nach kann sie, besonders bei längerer Ausführung, dem Rondo ähnlich gehalten werden, wie auch die

Caprice (*Capriccio*), deren Form übrigens frei ist. Sie ist ein launenhaftes Tonstück, das ungebunden zwischen Fantasie und Etude steht und sich bald mehr zur ersteren, bald mehr zur letzteren neigt nach Gefallen. Je wunderlicher, desto besser. Die Schwierigkeiten herrschen in der Regel vor. Capriciös kann Einer sein wie er will und kann, nur nicht langweilig. *A. E. Müller's Capricen* sind noch immer zu empfehlen.

Die eigentliche *Fantasie* ist ein freier, sogleich auf einem Instrumente durchgeführter Einfall, der sich nur an sich selbst und sein inneres augenblicklich erregtes Gefühlsleben bindet, wo ohne bestimmten Plan wie von selbst ein Gedanke den andern erzeugt, ein schönes Spiel der entfesselten Seele. Man bringt also schnell alle Erfahrungen und Bilder in Töne, die eben lebhaft auftauchen; es sind demnach Geister früherer Zeiten, die uns in wundersamer Reihe und Aufeinanderfolge erfassen. Dazu muss man aber freilich alle Einzelformen schon völlig in sich tragen, nichts darf den Flug der Fantasie stören, weder eine Fingerschwierigkeit, noch eine rhythmische oder harmonische, das Alles muss uns zur anderen Natur geworden sein. Inwiefern aber keine Musik anziehend werden oder Gefühle entfalten, auch nicht verstanden werden kann, ist sie nicht eine solche, die auf irgend ein Thema wieder zurückkommt, es neu

einführt und wieder anders wendet; inwiefern sich dies sogar auf einzelne, besonders wichtige Figuren und Nebenpartieen erstreckt, die erst durch ihre Wiederholung und Verflechtung Bedeutung erlangen, so darf auch dem Fantasiespieler ein gutes Gedächtniss nicht fehlen. Je mehr er daher das Dagewesene mit Neuem in Uebereinstimmung bringt und je mehr er dabei und oft vorzüglich dadurch die Situationen steigert und zugleich damit eine gewisse, wenn auch nicht genaue Ordnung hält, desto schöner fantasirt er. Wird die Fantasie aufgeschrieben, so wird sie dadurch ein bedachtes und folglich geregeltes, in seinen freien Theilen gefühlvoll erregendes Tonstück, das nur an keine gar zu bestimmte Form gebunden ist, oder vielmehr ein nach jenem fantastischen Anfluge eingerichtetes, aber von innerer Vernunft geadeltes Characterstück, dessen Freiheit aus dem inneren Gesetze des erregten Menschengeistes stammt. Man sehe *Hummels Fantasie Op.* 18.

§. 24.

Recitativ und Arie.

Die Musik ist, wie wir wissen, eine *rhythmische* und eine *mensurirte* oder *taktische* sowohl im Gesange, als im Instrumentale: die rhythmische hält nur die Einschnitte, die Interpunktionen der Perioden fest und wechselt mit dem Zeitgehalte der einzelnen Töne, ganzer Takte oder Tonfüsse und rhythmischer Einschnitte nach dem inneren Gefühle, das bald in's Schnellere, bald in's Langsamere treibt (*tempo rubato*); die taktische dagegen hält das Zeitmaass genau, ohne dadurch die rhythmischen Einschnitte zu verdunkeln. In beiden Arten hüte man sich vor Uebertreibungen, doch jetzt vorzüglich vor einem zu argen *Tempo rubato*, je trefflicher es, besonders in kleineren Tonstücken, mit Geschmack und Verstand geübt wirken kann. Beiden gehört eine richtige *Periodologie* gleich nothwendig: je zusammengesetzter demnach die Tonstücke

werden, desto genauer muss auf Verschiedenheit des Periodenbaus gehalten werden, um so mehr sind kurze und lange Sätze nach dem Gehalte des Sinnes in wechselnde Vereinigung zu bringen. Daher übe man sich auch in Erfindung solcher Gänge, die ohne Abschnitte bis in den dritten Takt dreitheiliger Verknüpfung oder bis in den vierten gerader Theilung laufen, und selbst in solchen, die ohne Komma bis in den achten Takt fortschreiten; weiter hinauszuschiebende Einschnitte sind nicht mehr rathsam, da sie die Uebersicht erschweren und zu sehr verdunkeln. Ein Musikstück sei hierin einer wohlgestellten Rede ähnlich.

Das *Recitativ*, ein taktloser, der Rede am nächsten kommender Gesang, hat demnach die Interpunktion, die rhythmischen Einschnitte so nothwendig wie jede andere Musik, die ohne solche aufhören würde ein geordnetes Ganze zu sein. Ahmen wohl die Instrumentalsätze zuweilen mit Glück diese Gesangdeclamationen nach, so gehört es doch zuvörderst dem Gesange, hängt also in seinem Periodenbau von dem gegebenen Texte ab, der meist syllabisch behandelt werden muss, nur zur Hervorhebung irgend eines Redetheils zuweilen melismatisch. Der Gesang hat also die Empfindung der Worte eindringlicher zu machen und zu verklären, was immer erstes Gesetz ist; Erzählungen und überlegendes Bedenken, welche irgend einen Gefühlszustand hervorrufen oder recht fest stellen, liefern, wie damit verwandte Dialoge, den Hauptinhalt: das ist der Grund, warum auf ein Recitativ ein taktmässigeres, mehr oder weniger melismatisch durchgeführtes Tonstück, z. B. eine *Arie*, *Ensemble* u. s. w. folgen muss und warum es oft zwischen taktmässigen Gesängen zu Herbeiführung neuer Situationen steht. So sehr auch die Declamation dabei überwiegt, darf es doch nicht ganz ohne Melodie und melodischen Fluss sein; nur hat sich die melodische Haltung dem Declamatorischen streng unterzuordnen, da auf Hebung und Senkung der

Tongänge dabei das Meiste ankommt. Ein gewöhnliches Recitativ bedarf keiner weiteren Instrumentalbegleitung, als der eines Violoncell's und Basses oder Pianoforte's oder Orgel, die meist blos in den rhythmischen Einschnitten den passenden Akkord oder einige angeben, um den Sänger im Tone zu halten und das harmonische Gewebe zu bestimmen, welches nicht so zusammenhängend zu sein braucht, als in taktischen Tonsätzen, obwohl auch hierin ein plumpes Herumfahren in den Akkorden zu meiden ist. Ein solches einfaches Recitativ heisst ein *parlandes*. Es wird aber auch zuweilen von mehreren Instrumenten auf diese Weise entweder mit leise ausgehaltenen Akkorden oder tremolirend begleitet und dies hauptsächlich dann mit Recht, wenn besondere Theile der Rede sich in's Gefühlvollere steigern und zu einem eingemischten *Arioso* veranlassen, was liedähnlich mit Begleitung gegeben wird. Liegt in der Situation ausser dem, was der Sänger schildert, noch ein zweites Moment, was vor die Sinne gebracht werden soll, z. B. eine geheime Furcht, wenn die Rede beherzt thut u. dergl., so wird die Instrumentalbegleitung zu dem zweiten verwendet und somit obligater, als in der früheren Art; sie gibt dann bald dem Sinne angemessene Zwischenspiele, bald figurirt sie zum Gesange selbst, je nachdem es der Textinhalt und die Situation, von denen Alles abhängt, erfordern. Nur hüte man sich vor Verkünstelungen und Verschnörkelungen. Coloraturen sollen nur wenige angebracht werden und nur bei leidenschaftlicheren Stellen und am Ende. Die älteren Italiener von *Carissimi* oder *Scarlatti* an sind im Recitativ gute Vorbilder, *Gluck* und *Mozart* für uns die besten.

Die *Arie* ist ein ausgeführter Sologesang mit Instrumentalbegleitung, dem irgend ein bestimmt ausgesprochenes Gefühl zum Grunde liegt, welches in sich selbst so viel Gewicht haben muss, dass die Musik Gelegenheit findet, die feineren und helleren Erhebungen und Schattirungen dieses Gefühls von der

Seite, die nicht gut in den Worten selbst angedeutet werden kann, malen zu können; das Gedicht darf sich also nicht strophenhaft wiederholen, wodurch die Musik zur Ariette oder zum Liede werden würde. Eine ganz bestimmte Musikform der Arie lässt sich der Natur der Sache nach darum nicht für immer festsetzen, weil die Hauptgefühlsmomente irgend einer Characterdarstellung so überaus verschiedenartig sind; die Form sollte also stets sich wenigstens in gewissen Beipartieen nach der gegebenen Situation und der Art des darzustellenden Gefühls richten. Da aber die Arie meist ein Gefühl in's Leben zu stellen hat, was beflügelter ist als das Wort, was durch Töne die Exaltation des inneren Lebens laut werden lassen und es eindringlicher und reicher gestalten soll, so muss der Gesangton ein Gemüths- und Gefühlserheber sein, der das Unnennbare in den Wortausdruck zaubert; der Gesang darf also mindestens dem Wortausdrucke nicht untergeordnet sein, sondern hat vielmehr einen gewissen Glanz tieferer Versinnlichung des Empfundenen zu offenbaren. Darum muss die Arie stets das Melismatische vorherrschen lassen, so, dass das Declamatorische in ihr nicht zur einzigen Hauptsache, sondern entweder nur mitlaufende Richtung werden, oder als Nothwendigkeit dem Melismatischen zum Grunde liegen sollte. Die blos declamatorische oder gar die blos parlande Arie, welche letztere blos für komische Gegenstände passt, ist daher im Grunde nur eine Nebenform. Das Cantabile und das Melismatische sind in der Arie Hauptnothwendigkeiten, die sich nach Maassgabe der Situation bis in's Bravourvolle steigern; eine Bravourarie muss aus diesem Grunde nie gegen das innere Wesentliche der Situation stehen, die Rücksicht auf den Glanz des Sängers nie der Wahrheit widersprechen. In sofern ist es auch von Bedeutung, der Arie, die schlechthin einen kunstgebildeten Gesang erheischt, nicht lauter kurze Rhythmen, nicht zu oft wiederkehrende Abschnitte oder Cadenzen, sondern auch längere

Perioden ohne zu viele Einschnitte zu geben, so weit es nur dem Wechsel oder überhaupt dem Zauber des Gesanges vortheilhaft ist. In allen länger ausgeführten Tonsätzen muss das *Hauptmotiv* öfter in verschiedenen Verschlingungen und zweckmässigen Verschönerungen wiederkehren; das Tonstück wird sonst der Deutlichkeit entbehren, ja beinahe eines gewissen logischen Zusammenhanges oder gar der überall besonders wichtigen organischen Gestaltung, die in einem Mittelpunkte, wie im Keime schon die ganze Entfaltungsanlage in sich trägt. Diese Entwickelung aus dem Lebenspunkte des Kernes ist in aller Kunst das Wichtigste, Grösste und Geistgewaltigste, was Einheit und Nothwendigkeit in die Verknüpfung der einzelnen Theile bringt. Nur meine man nicht, dass das Hauptmotiv gleich in den ersten Takten oder Perioden eines Tonbildes völlig ausgesprochen liegen müsse: im Gegentheile sind es öfter nur Anspielungen, einleitende Andeutungen, die vom Hauptsatze, aus welchem Alles hervorgeht und auf welchen Alles hinarbeitet und sich bezieht, in's Leben gerufen werden. Es ist damit, wie mit der Seele; es lässt sich nicht mathematisch nachweisen, an welcher Stelle sie ihren bestimmten Sitz haben muss, wohl aber ist es nothwendig, dass sie das Ganze durchdringt. Dies gilt für alle Tonsätze ausgeführterer Art noch in weit höherem Grade, als bei einfachen Tonsätzen. Unerlässlich ist es aber, dass das Hauptmotiv, das Grundthema, als der Keim des Ganzen fest und stark in der Seele des Tonsetzers lebe, bevor er schreibt; es könnte sonst kein organisches Ganze erblühen, sondern eitel Stückwerk. Lebt aber das Grundgefühl recht in der Seele, so ist die Einheit von selbst geborgen und die langweilige Einerleiheit von selbst vermieden; denn nur der gehaltvolle Wechsel bei aller Treue gegen das Eine gefällt. Es gibt sehr geistarme Tonstücke, die sich ganz consequent an das Hauptthema halten, es immer durchführen und in allen möglichen Richtungen bringen, dabei aber dennoch so kalt sind, wie

eine Winternacht. Eine in melismatischen Verschönerungen und glänzenden Figuren kunstreich gesteigerte Arie kann, im Falle es dem Ausdrucke der Sache frommt oder wenn die Arie eine blosse Concertarie ist, durch ein passend gewählt concertirendes Instrument noch geschmückter gemacht werden, worin *Mozart's* Beispiel vorleuchtet.

Zu diesem Wesentlichen einer guten Arie kommt immer noch etwas dem Zeitgeschmacke Angehöriges. Dieses Conventionelle gibt wohl der Form von einer Seite eine grössere Bestimmtheit, von der anderen aber auch eine solche Einerleiheit, die nach einem längeren Gebrauche irgend einer beliebt gewordenen Form langweilt und eine andere Modeform hervorruft. So erhielt z. B. die Arie von *Scarlatti's* Zeit an zwei Haupttheile (eine Arie ohne zweiten Theil hiess *Cavata*, *Cavatina*), deren zweiter, gewöhnlich im Parallelmoll, wenn der erste in *Dur* oder umgekehrt gehalten, den ersten ausgeführten Haupttheil *da Capo-mässig* wiederbrachte (*Händel*). Doch ist diese Form veraltet und in der That zu einförmig und zu breit für viele Situationen. Gehört auch das Weitere der Geschichte der Tonkunst, so lernt man übrigens viel aus den Veränderungen des wechselnden Zeitgeschmacks: aus den Vergleichungen bis auf *Rossini's* Arienweise wird sich dem Aufmerksamen manche neue Idee anregen. Für ewige Zeiten ist hierin nichts festzusetzen, als Charactergemässheit, rein und fest organischer Entwickelungsbau und nicht zu grosse Entfernung des melismatischen Gesanges im Wechsel mit dem declamatorischen; denn die Arie soll kein Lied, sondern durchaus ein kunstgemässerer Gesang sein, dessen Kunst jedoch das Charactervolle zur sichern Grundlage hat, ja dies noch eindringlicher und reizender macht. Einen zweiten, von dem ersten verschiedenen, aber aus ihm fliessenden Mittelsatz, von welchem man wieder auf das Hauptmotiv zurückgeht, hat auch die neue Arienform meist beibehalten, stets jedoch ohne das lästige *da Capo*.

§. 25.

Duett bis zu den vollstimmigsten Sätzen, Ensemble und Finale, für den Gesang allein oder vorzüglich und mit Instrumentalbegleitung.

Jedes *Duett* ohne Begleitung und selbst mit Begleitung, im letzteren Falle mit mehr Einschränkung, weil der Begleitung ein Theil des Wesentlichen übergeben werden kann, muss harmonisch vollkommen rein nnd im Melodischen so ineinandergreifend gehalten, ja schon erfunden werden, dass die Stimmen sich einander die Hauptmelodie abnehmen und in geordneten Gruppirungen bald vollständig, bald zum Theil oder anspielend wechseln. Dabei soll auch die Begleitungsstimme noch möglichst melodisch und jedenfalls schön rhythmisirt sein, so dass sie gerade durch das Rhythmische eine selbstständige Kraft gewinne, die zugleich die Hauptstimme hebt wie sich selbst, und die Einführung der Dissonanzen in der Regel, d. h. wenn kein Situationsgrund dagegen ist, gemässigt gehalten werden, um sich in gutem Fortschritte in eine Terz oder Sexte, Quinte oder Octave schon etwas seltener, auflösen zu können. Man hat wenige ausgeführte Gesangduetten ohne Begleitung, könnte sie aber recht wohl haben; nur müssten die Texte zur Angabe der vorigen Regeln sorgfältigst gewählt werden.

In *Terzetten* und *Quartetten* waltet dasselbe rein harmonische und rhythmische Verhältniss vor, d. h. die einzelnen Stimmen müssen selbstständig für sich ihren Gang nehmen, ohne sich mit einer anderen zu vermengen, es müsste denn der Grund davon auf der Hand liegen. *Terzetten*, die zwei übereinstimmende Charactere und einen entgegengesetzten darstellen, haben den anders gesinnten Theil durch verschiedene Rhythmisirung vorzüglich deutlich zu machen, was nicht selten, es versteht sich wenn es passt, und am leichtesten durch parlande Haltung geschieht. Schliesst auch der Gegencharacter das Parlande aus, so muss er sich durch eine hervorstechend andere

Melodieführung und durch besonders hervordringende Intervalle, die ihm zugetheilt werden, als abgesondert bemerklich machen. Dazu verhilft die freiere Wahl unter den Intervallen und die leichtere harmonische Wendung, die dem Terzett etwas Unbestimmteres oder Dämmerndes, ja fast Magisches gibt, wie schon gesagt. Terzetten, wo alle drei Stimmen in *einem* Gefühle stehen, sind homophon zu halten, d. h. so, dass zwei Stimmen die melodieführende, welche es von den Dreien auch eben ist (die Melodie kann beliebig nach Art der Situation unter sie vertheilt werden), mehr oder minder schlicht harmonisch begleiten. Diese Art ist die leichteste, gefälligste und für Jedermann eingänglichste. — Dasselbe gilt von den *Quartetten*, nur dass sie voller und harmonisch bestimmter sind und in Zusammensetzung der Stimmenfolgen noch grössere Mannichfaltigkeit bieten, die sich natürlich mit jeder Stimme mehr immer höher steigert, aber auch eine sichere Ordnung immer nothwendiger macht. Im Allgemeinen beachte man: je mehr Verschiedenheit in der Natur der Sache schon gegeben ist, desto mehr sorge man, ohne die geringste Vernachlässigung der characteristisch nothwendigen Verschiedenheit, für Einheit und klare Zusammenhaltung des Ganzen. Dass sich Duett- und Terzettpartieen in jedes Quartett und in jeden noch so vielstimmigen Satz mischen können, nur stets in gehörig rhythmischen Gliederungen, nicht nach unverständiger Zusammenwürfelung, versteht sich von selbst. Es kann nicht gar zu selten Fälle geben, wo eine Partie durch unisonen Beitritt einer zweiten Stimme besonders hervorgehoben werden soll: dann wird der Satz natürlich dreistimmig. Die echte Kunst verlangt aber schlechthin dabei rhythmische Ordnung im Wechsel des Mehr- oder Wenigerstimmigen, durchaus kein aus Verlegenheit oder Noth hingeklecktes Vermantschen der reinen Stimmenführung.

Je mehr die Gesangsätze über das Quartett hinausgehen,

desto freier wird die Stimmenführung und desto grösser die Nöthigung, die abweichenden Characterempfindungen durch eindringlich rhythmische Mannichfaltigkeit klar zu machen. Schon im *Quintett* trifft es sich, dass eine Stimme irgend eine andere blos verdoppelt, so dass nur harmonische Vierstimmigkeit bleibt, welche letztere aber in ihren rhythmischen Sätzen schlechthin rein sein muss. Nimmt die fünfte Stimme wieder ihre besondere Stellung ein, so muss das, wie überall, weshalb es nun gar nicht mehr erwähnt werden soll, in rhythmischen Abschnitten geschehen, die jeder einzelnen Stimme für sich zugetheilt werden können, jedoch so, dass die Einheit des Ganzen nie darunter leidet. Ueber *Sextett* und *Septett* ist demnach nichts weiter zu sagen: man entnimmt es aus dem Angezeigten. — Mit dem real *Sieben-*, *Acht-* und noch *Mehrstimmigen* hat es im Allgemeinen seine eigne Bewandtniss; es steht grösstentheils nur auf den Titeln, in Wahrheit findet es sich äusserst selten und bruchstückweise, keineswegs in gehaltener Führung. So quäle man sich im homophon achtstimmigen Satze nicht ab mit der reinen Achtstimmigkeit; die Sache geht nicht ohne grössten Nachtheil, weil am Ende ein Dreiklang eben nur drei und ein Vierklang eben nur vier wesentlich verschiedene Töne hat. Nonenakkorde und Durchgangstöne sind aber doch nur selten schicklich anzubringen, wenn das Ganze nicht zu sehr verdunkelt werden soll. Auch haben weder die Alten und noch weniger die Neuen eine reine Achtstimmigkeit u. s. w. fortlaufend entwickelt; was soll also eine solche Forderung an die Kunstjünger, von denen man doch nicht mehr verlangen will, als die Meister leisten? Soll eine stimmenreine Sieben-, Acht- und Mehrstimmigkeit geliefert werden, so ist sie nur durch eine besondere Anlage des Satzes möglich, so dass meist zwei vierstimmige Chöre oder Stimmentheilungen ineinandergreifen und sich antworten, die Satzreihen einander abnehmen wie in der Antiphonie, jede Vierstimmigkeit also eintritt, wenn die

erste den Schluss ihres rhythmischen Abschnittes zu bringen im Begriff steht oder die Stimmen nach und nach in imitatorischen Folgen einsetzen, wo also des Rhythmus wegen jede Stimme nach der andern wieder ihren Einschnitt bekommt, woraus sich dann von selbst ergibt, dass meistentheils das Achtstimmige gar nicht stattfindet, sondern nur durch kunstvolles Eingreifen ermöglicht wird. Wo hingegen alle Stimmen auf einmal erklingen, kann die reine Führung aller Stimmen ohne Vermischung mit einer andern sich nicht lange halten, vielmehr werden zuweilen einige Stimmen mit einander im Einklange oder in der Octave fortschreiten, wodurch im Grunde die Realachtstimmigkeit unterbrochen worden ist. In Vielstimmigkeitssätzen thuen aber der ineinandergreifende verschiedenartige Rhythmus, der Orgelpunkt und die Gegenbewegung von drei oder vier Stimmen sehr viel, wie immer die doppelchörige und imitatorische Anlage in wechselnder Aufeinanderfolge der Stimmen das Hauptmittel ist.

Jedes *Ensemble* für Solostimmen, es mag so vielstimmig sein als es will, muss durchaus charactergemäss in jeder Stimme gehalten werden. Das erste Hilfsmittel dafür bleibt auch hier der angemessene Rhythmus, der mit der höher oder tiefer gehaltenen Melodie zusammenfällt; das zweite, aber nicht minder wichtige, liegt in der Wahl der dem Character entsprechenden Intervalle, die ihm vorzugsweise zu geben sind, z. B. dem Sehnsüchtigen mehr rhythmische Abschnitte in der Terz und Quinte als im Grundtone und der Octave, dem Widerspenstigen vorzüglich Dissonanzen u. s. w. Jeder Chor gilt für *einen* Character, nur zuweilen für zwei, was alsdann durch Theilung der vier Stimmen ausgesprochen werden muss; ausserdem ist er stets so anzubringen, dass er die mit ihm oder zwischen ihm gehenden Solostimmen nicht verdecke. — In *Finalen* gilt jetzt vor Allem *ein* Gesetz, das mit einem Worte heisst „Knalle!“ und mit dem andern „Lispele!“ Wir möch-

ten rathen: Thue es, aber mit Verstand und zeige dich nicht als Knecht unlauterer Leidenschaft.

Hauptregel für Gesangkomposition ausser dem Eingehen in den Text ist: *Halte den Gesang einfacher in Figuren als das unarticulirte Tonspiel, suche daher den Hauptreiz in schön fliessender Melodie, richtig wirksamer Harmonie und schön melodischer Stimmenverkettung.*

An eine Vorschrift, wie die Sätze auf einander folgen, in welchem Wechsel der *Tempi* und der Taktarten, ist in Gesangkompositionen, welchen Namen sie auch tragen, gar nicht zu denken. Dies bestimmt allein der Text und das in ihm Ausgesprochene, was der Tonsetzer in ein frischeres und helleres Leben zu bringen hat. Da nun aber alle länger ausgeführten Tonstücke durchaus keine anderen Regeln und Formeln weder im Rhythmischen noch Harmonischen haben können, als die schon geschilderten und die noch darzustellende Kanon- und Fugenform, so ist das wesentlich Unterscheidende mehr in einer innerlich geistvollen Verbindung dieser Formen, also mehr in ästhetischen Gesetzen zu suchen, welche die Seele der Formen sind. Wir haben daher jetzt weder vom Wesen des *Madrigals*, eines mehrfach gegliederten vier-, fünf- und sechsstimmigen Gesanges auf einen weltlichen Text ohne Instrumentalbegleitung, noch von der *Motette*, die auf gleiche Weise einen geistlichen Text behandelt, zu reden; noch weniger vom Wesen der *Cantate*, des *Oratoriums*, des *Singspiels* und der *Oper*, welche sämmtlich den Gesang als vorherrschend erste Macht zu betrachten haben und die Orchesterbegleitung als die zweite, welcher nur am rechten Orte und nur zuweilen das Vorrecht der ersten Gewalt übertragen werden darf, wenn das innere Leben nicht zu sehr gefährdet werden soll. Deshalb ist es sehr wohlgethan, die grösstentheils blos füllende, durch Verdoppelungen verstärkende Instrumentation, die nur wenige besondere Figuren in die Begleitung bringt und diese meist nur

in kurzen Zwischenspielen als nähere Verbindungsglieder einschaltet, nicht zu vernachlässigen, im Gegentheil sich erst mit ihr recht vertraut zu machen als mit der leichteren für den Komponisten und für die Hörer und Ausüber. Man nehme als Vorbild z. B. *Spohr's* „Vaterunser", mehrere Kirchenwerke von *Joseph Schnabel* und die älteren Kompositionen der Art von *Graun*, *Händel* u. s. w. Dann gehe man zur doppelgestaltigen, wo das Instrumentale als zweite Charactermacht sich dem Gesange an die Seite setzt; das seelenvollste Vorbild im Formellen und im geordnetsten Maasse geistreicher Schönheit bleibt auch hierin *Mozart*.

§. 26.

Ueber ausgeführte, aus mehreren Tonsätzen bestehende Instrumentalwerke für ein Instrument bis zu den Tondichtungen für volles Orchester.

Hat auch der kleinste Instrumentalsatz, der kunstwürdig ist, irgend ein Gefühl auszutönen, irgend eine Empfindung dem Hörer in's Leben zu rufen, wovon selbst der geringste Tanz nicht ausgenommen sein soll, so muss dies nothwendig von grösseren zusammengesetzteren, aus mehreren Sätzen bestehenden Tonwerken noch in höherem Grade gelten. So unbestimmt, geheimnissvoll und vieldeutig der Ausdruck der Gefühle ohne erklärende Worte von der einen Seite sein mag, was jedoch das Reizvolle der Töne nur noch vermehrt, so bestimmt anregend muss er aber auch wieder im Ganzen und Allgemeinen sein. Freude und Schmerz, ruhiges Behagen und zweifelnde Erwartung, Sanftes und Wildes u. s. w. verkünden sich deutlich durch Tempo, Takt, Melodie und Harmonie; nur die individuellen Beziehungen auf irgend einen bestimmten Gegenstand und die Erklärungen der Schattirung bleiben durchaus jedem Hörer zu freier Verwendung in der angeregten Sphäre irgend eines Grundgefühls der allgemeinen Menschennatur über-

lassen. Dies Allgemeine und die freie Beziehung eines Jeden auf einen ihm zunächst liegenden Gegenstand verschaffen eben den Tongebilden jene allgemeine Eingänglichkeit, wozu der Reiz des Geahneten, des Unausgesprochenen, Vieldeutsamen und sogenannt Unendlichen sich gesellt.

Jedes einzelne Tonbild, wie jedes noch so kurze Gedicht, muss in seiner Darlegung, in seiner Entwickelung dem Plastischen der materiellen Gestaltung entgegengesetzt, vom Ausgangspunkte an Erhebung und dann in verschiedenen Abschnitten Senkung bis zum Abschluss in sich tragen. Ist das Bild etwas weiter ausgeführt, so müssen beide Seiten der Gestaltung des Gefühls sich aussprechen, zweierlei einander nahe verwandte Erregungen eines und desselben Gefühls, das in seiner Befriedigung ein neues erweckt, z. B. im Zorne Mässigung durch Erinnerung an Vergangenes, in Sehnsucht Freude des Genusses u. dergl., also *Bild* und *Gegenbild*, in der Musik *Hauptsatz* und *Nebensatz*, der wieder in den Hauptsatz sich wendet und zwar in einem und demselben Tonsatze.

Das ist natürlich für Tonwerke, die aus mehreren Sätzen bestehen, noch nicht genug. Sie bezeichnen den gewählten Gefühlszustand in seinem ganzen Umfange, in verschiedenen Standpunkten der Erregung, wie sie sich naturgemäss aus einander entfalten; dazu gehören *Entstehungsgefühl*, das im ersten Satze von beiden Seiten durch Bild und Gegenbild in's Leben gestellt wird; *Vermittelungsgefühl*, was selbstständig und unmittelbar aus jenem ersten sich erzeugt und was demnach im zweiten Tonsatze auszusagen ist; endlich *Erhebungsgefühl*, nach irgend einer abgeschlossenen Gefühlsrichtung, gehöre sie nun dem Frieden oder der stürmenden Lust u. s. w., also Schlusssatz. Diesen drei Nothwendigkeiten, die sich zuweilen auch schon in zwei Tonsätzen verschiedenen Zeitmaasses aussprechen, kann freilich auch, ist das Gefühl reich genug, noch ein zweiter, ja ein dritter Vermittelungssatz beigefügt werden,

wovon einer aus dem Schwanken von einem Gefühle zum andern oder zwischen zweien hervorgeht. Dies liegt in der Freiheit des Schaffenden, der jedoch stets seinen Gefühlscyclus in voller Abrundung darzustellen hat. Jedes ausgeführtere Tongemälde hat demnach, soll die Musik Characterwerth haben, eine psychologisch getreue und ideal verschönerte *Gefühlsnovelle* mit Anfang, Mitte und Ende zu bringen; man kann sich also wohl von einer Begebenheit, einer Naturscene, einer Wortdichtung, einem Gemälde anregen oder in eine Gefühlsrichtung, in einen Gefühlsgang versetzen lassen, sein Tongebild davon ausgehen lassen, aber man darf mit Tönen keine Begebenheit schildern, keine Erzählung bringen wollen, sondern allein Gefühlsentwickelung, wie sie im Innern des Menschenwesens lebt und zwar in erhöht idealer Weise. Dies allein ist veredelnde Tonsprache begeisterter Dichtung, jede andere gehört dem Spasse oder der Zeitverkürzung. Man sieht, wie zum Tondichter Kenntniss des menschlichen Herzens, psychologischer Geist und ästhetische Bildung in Verbindung mit völliger Formenbeherrschung nothwendig gehören, wenn etwas Tüchtiges und Tiefes erzeugt werden soll. (Es versteht sich, dass man dabei schon die musikalische Sprache in ihren formellen Gesetzen vollkommen in seiner Gewalt haben muss, damit sie uns beim Vergegenwärtigen irgend eines Tonbildes in keiner Weise hindere.) Nun hat aber jede Sprache ihr Uebereinkömmliches, Conventionelles, das, ist es auch dem Geistigen, dem wesentlich Gefühlstiefen noch so sehr untergeordnet, darum beachtet, folglich auch genau gekannt sein muss, weil die allerbedeutendste Vielzahl der Hörer und Künstler selbst daran hängt, ihr ganzes Wesen darnach gemodelt hat und nur erst im Befolgen dieser Convenienz versteht oder sich erregen lässt. Jeder Künstler daher muss wenigstens erst gezeigt haben, dass er das Herkömmliche versteht und etwas darin vermag, bevor er tiefer eindringend abweichend Neues, zugleich

aber auch schöpferisch Höheres vor die Sinne stellt (*Beethoven*).

Gehen wir nun nach diesen allgemeinen Hauptbemerkungen die einzelnen ausgeführteren Tondichtungen namentlich und ihrem Gehalte nach durch, wobei nur noch im Voraus angezeigt werden mag, dass sie sich weit weniger durch die Form und durch den innerlich lebendigen Gefühlsausdruck, als durch eine geringere oder grössere Ausdehnung und ganz vorzüglich durch eine geringere oder grössere Massenhaftigkeit unterscheiden, in welcher allerdings so Wesentliches liegt, dass es nicht genug beachtet werden kann, so einig und wahrhaft Eins sie auch Alle ohne Ausnahme in dem sind, was Wahrheit und Charactertreue betrifft.

Nehmen wir zuerst die *Sonate* für das *Pianoforte*, theils weil die Gestaltung aller anderen ausgeführteren Instrumentaltonsätze daraus hervorgeht oder mit ihr in Vergleich gezogen werden kann, theils weil das Pianoforte ein Orchesterbild in sich vereinigt. Im Ausdruck *Sonata* (*Klingstück*) liegt wie in den allermeisten Benennungen der Kompositionsarten nichts Bestimmtes, was den Character oder die Form anzeigte: Beides ist in das Wort im Laufe der Zeit erst hineingetragen worden. Im Allgemeinen bedeutet es ein Instrumentalstück ohne alle Rücksicht, ob es ein, zwei, drei oder vier verschiedene Tonstücke oder Tonstückchen abgesonderter Art enthält, wie wir deren seit dem Laufe des 16. Jahrhunderts besitzen, und muss, wie man jetzt mit Recht von ihr verlangt, eine in sich abgerundete Gefühlsdarstellung in verschiedenen aus einander hervorgehenden Situationen von irgend einem Anfange bis zum Schlusse eines Zirkels führen. Was demnach im Allgemeinen über Gefühlsentwickelung gesagt worden ist, muss auf sie, wie auf alle anderen Instrumentaltonbilder angewendet werden. Sie hat also durchaus keine besondere, nur ihr allein angehörende Form. Es haben sich Einige nur lächerlich gemacht, von einer

besonderen Sonatenform zu sprechen, wo sie eben nur die allgemein giltige ist, so weit sie zur Vollendung eines rund abgeschlossenen Gefühlsbildes gehört. Selbst die Zahl der Tonsätze hat nur das Uebereinkommen der Zeiten, der immer wechselnden, bestimmt; man kann also zwei, drei, vier, fünf und sechs verschiedene Sätze dazu nehmen, je nachdem es die Abschliessung der Gefühlsnovelle mit sich bringt. Auch ist es ganz und gar gleich, wie die Sätze auf einander folgen, entwickelt sich nur einer aus dem andern psychologisch und gefühlswahr vom Anfang bis zum Ende. Naturgemäss werden aber die meisten Situationen mit einem lebhaften Satze schliessen, da vor Allem hier eine glücklich wirksame Gradation in Acht genommen werden muss. Alle Arten von Tempo und Formen, als Variation, Tanz, Rondo u. s. w. können darin vorkommen: nur sachgemäss und lebendig in Erfindung, folgerecht und geistreich in Haltung und geschickt in der Schreibart, so wie der Natur des Instrumentes oder der Instrumente, wofür sie bestimmt ist, angemessen und in Allem diesen völlig abgerundet in sich selbst — das muss sie sein. Da nun das Pianoforte das Orchester einigermaassen vertritt und durch Harmoniekraft und Vielstimmigkeit siegreich steht, so gewährt es in Allem, was für dasselbe gesetzt wird, den grössten Wechsel von Mehr- und Minderstimmigkeit und in gut rhythmischen Abschnitten jeder Art, obwohl man bei demselben nicht auf vielfache Tonfarben rechnen kann und daher das stärkste Gewicht auf Erfindung, Ausführung und glänzende Umspielung zu legen hat. — Jedes andere Instrument, was hinzu kommt, muss seiner Art nach und für sich selbstständig behandelt werden, nicht als blosses Begleitungsinstrument, wozu im Nothfall eher das Pianoforte dienen kann. Drei oder vier Tonsätze sind für die meisten Instrumentaltongemälde vollkommen abrundend; stehen fünf oder sechs, so sind die beiden anderen meist nur kurzer Art, wie Einleitungs- oder Uebergangssätz-

chen. In allen Instrumentaltongemälden aber hüte man sich vor allzu grosser Länge, damit man das Gefühl der Hörer nicht ermüde. Muster der Art sind von *Seb. Bach* bis *Mozart*, *Beethoven*, *Hummel* u. s. w. hinlänglich bekannt.

Von *Duetten* und *Terzetten* gilt zunächst, was über sie in §. 25 gesagt wurde, nur dass sie für Instrumente figurenreicher behandelt werden. Drei besondere Tonsätze sind meist hinlänglich, ja am rathsamsten, wiewohl die Zahl der Tonsätze auch hier keiner bestimmten Vorschrift unterliegen kann. In wesentlichen *Duos*, *Trios*, *Quatuors*, *Quintuors* u. s. w. muss aber jedes Instrument für sich selbstständig zum Ganzen gehören, nicht blosses Begleitungsinstrument sein; wo nur *ein* Instrument vorherrscht, ist das Tongemälde nur eben ein Bravourstück für ein Hauptinstrument, welches die anderen begleiten. Diese Art ist eine untergeordnete, obgleich nicht zu verachtende. Die Wahl der Instrumente steht Jedem frei; für Saiteninstrumente hat man die meisten. Ganz besondere Meisterwerke sind die *Violintrios* von *Beethoven*, seine *Trios mit Pianoforte* und zwei grössere von *Hummel*. In *Trios* und *Quatuors für Streichinstrumente* oder *mit Pianoforte* übe man sich am meisten: sie sind der Grund aller Instrumentalkomposition. Jedes dabei gebrauchte Instrument sei wesentlich seinem Character gemäss behandelt und diene in seiner Selbstständigkeit zur Vollendung und Verschönerung des seelenvollen Ganzen. Es kommt also dabei auf Verwebung der melodisch-harmonischen Tongestalten, so wie auf tiefe Gefühlsidee Alles an. Die Vorbilder dieser Art sind allgemein bekannt. *Onslow* ist gut aber einförmig, wie *Spohr* in seinen letzten Artikeln der Art. In *Quintetten*, *Sextetten* u. s. w. können schon eher einige Instrumente als blosse Begleitungswerkzeuge oder doch als Verstärkungen eines andern vorherrschenden gebraucht werden. Vergl. *Fink's* Recension der letzten Quartette *Mendelssohn's*, allgem. musik. Zeit. 1840, S. 121 u. s. w., wo

Geschichtliches und Aesthetisches zugleich berücksichtigt worden ist.

Doppelquartette hat *Spohr* versucht und doch haben wir noch keine; denn Beide sind nur *Octette*. Sie sind aber bei dem Allen sehr zu berücksichtigen; es könnte damit Vortreffliches geleistet werden. Was sie eigentlich sein und wie sie angelegt werden sollten, haben wir bei Beurtheilung *Spohr's* in der allgem. musik. Zeitung 1828, S. 745, besonders 747 angezeigt.

Ouverture, Eröffnungsinstrumentalsatz für volles Orchester, hat auf das Folgende einzuleiten, das Gefühl vorzubereiten und ihm die Richtung zu geben, die für das Ganze am empfänglichsten macht; es wird also immer etwas nur Angedeutetes, noch nicht abgeschlossen Entwickeltes, wohl aber Spannendes und auf den Fortgang begierig Machendes darin herrschen müssen. Die Ouverture kann also den Hauptcharacter des Ganzen in einem übersichtlichen Tongemälde, in gedrängter Kürze, doch in sich abgerundet, der Fantasie aber überall noch Spielraum lassend, vorbilden und das wäre wohl das Grossartigste; oder sie kann allgemeiner gehalten nur entweder das Romantische, Komische, Ernste und Fromme überhaupt anregen oder auch blos die Introduction des Werks vorbereiten. Die niedrigste Art ist, wenn sie ein blosses Potpourri aus dem Werke selbst bildet, wozu *C. M. v. Weber*, freilich geistreicher als seine Nachtreter, Veranlassung gegeben hat. Man hüte sich dabei vor zu verkünstelter Instrumentalstellung und vor zu getheilten Orchestermassen, die nur in grösseren Instrumentalwerken gut anwendbar sind, wie z. B. in der Mittelgattung zwischen Ouverture und Symphonie, wie sie *Mendelssohn* im Sommernachtstraum und der Fingalshöhle als zweien von aussen her angeregten Tongemälden geliefert hat. Ouverturen sind sie nicht; der Name ist verwechselt und sagt hier gar nichts mehr. Es geht damit, wie mit den

Concerten, welche Bravourstücke für irgend *ein* oder zwei Instrumente, aber durchaus keine Symphonie sein sollen. Allerdings darf das Orchester, wenn es der Komponist ernst damit nimmt, nicht zur leeren Begleitungsmaschine herabgewürdigt werden; es darf aber auch nicht dem bevorzugten Hauptinstrumente gleich gestellt werden, wenn man nicht die Gattungen der Tonsätze völlig unter einander mischen will, was die Mannichfaltigkeit aufhebt und das Einerlei in der Musik fördern hilft (*Mozart* hat auch hierin das Orchester am schönsten behandelt, ohne dabei das Hauptinstrument, sehen wir auf die Bravour seiner Zeit, zu beeinträchtigen), eben so wenig als das Soloinstrument vom Orchester unterdrückt werden darf, worin selbst der erfahrene *Hummel* gefehlt hat, z. B. in seinem sonst vortrefflichen *Hmoll-Concerte*.

In der *Symphonie*, der grossartigsten und massenhaftesten Gefühlsnovelle, welcher Ernst und Scherz, ja das ganze Gefühlsleben offen steht, ist das ganze Orchester selbstständig geworden, gleichsam wie in einer wohlgeordneten Republik, wo jeder Einzelne seine Stellung und Wesenheit zu vertreten hat. Die Masse muss von einem und demselben Hauptmomente irgend einer dem Allgemeinen angehörenden Gefühlswichtigkeit angeregt und durchdrungen sein, so dass jedes Instrument oder doch mindestens jede Instrumentenklasse sich auf seine Weise naturgerecht ausspricht im lebhaften Interesse für sich und für das Ganze zugleich. Nichts darf völlig überflüssig stehen, Alles muss nothwendig sein und das Ganze fördern, wie in einem guten Drama. Man vertheile und ordne also zuvor die verschiedenen Massen oder Gruppen, die Alle etwas Eigenes, ihnen besonders Angehöriges und doch das Ganze Erfüllendes, Vollendendes haben sollen, *erfinde also gleich polyphonisch*. Wechseln auch die Hauptmassen, so wird sich immer eine derselben an die Spitze zu stellen wissen und die Hauptmacht bilden zum Vortheil des Ganzen und der Einheit des Werks, die

überall festgehalten werden muss. Maass und Ordnung in den Gruppen darf also bei aller Freiheit des Einzelnen vor Allem schon im Plane, in der Anlage nicht fehlen. Am Ende muss sich Alles zu *einem* Ziele vereinen. Die Massengewalt verbietet zu kleine, zu zarte und fein ausgeschmückte Figuren, die mehr dem Quartette gehören; darin hat *Onslow* gefehlt. Auch mache man nicht den Erzähler von Thatsachen: Erzählungsmusik für Instrumente führt zu nichts Grossem und kann nur für eine Abirrung einer Zeit gelten (*Berlioz*). Die äusserste Grenze berührt *Beethoven* in der Pastoralsymphonie und *Spohr* in der Weihe der Töne und zwar im ersten Satze schon zuviel. Vergl. *Fink's* Abhandlung in der allgem. mus. Zeitung 1835, S. 505, 521 und 557.

Nachdem wir nun die verschiedenen Formen ihrem Wesen nach kennen gelernt haben, geben wir noch, bevor wir zur Kanon- und Fugenlehre übergehen, zwei unserer Ueberzeugungen. Wandten wir die mannichfachen Formen für Instrumentaltonsätze bis zur Sonate und diese mit einbegriffen fast immer auf das *Pianoforte* an, so geschah es aus dem Grunde, weil vermöge der Tonmasse, der Ermöglichung fast aller Schwierigkeiten und der rhythmischen Gewalt dieses Instruments die Gestaltung aller Formen auf demselben am klarsten und bündigsten gegeben werden kann, so dass die Anwendung auf die übrigen Instrumente nur davon abgezogen zu werden braucht. Sodann aber sind wir von der Nothwendigkeit der *Analyse* so überzeugt, dass wir sie der Beachtung nicht genug empfehlen können, inwiefern nichts so eingreifend wirkt als das Beispiel und nichts mit dem Worte so erschöpfend dargestellt werden kann, dass es auf jeden einzelnen Fall passte.

IV.

Kanon- und Fugenlehre.

§. 27.

Der Kanon.

Kanon (Regel, Richtschnur) führt den Namen, weil die Melodie oder der Inhalt der einen Hauptstimme sich in allen anderen, so viele daran Theil nehmen, Ton für Ton in ungeänderter Folge wiederholt und folglich Alle sich den Gesang der ersten Stimme zur Norm oder zur Richtschnur machen. Dies kann entweder nur von einer zweiten oder noch von einer dritten und vierten Wiederholungsstimme geschehen, so dass man also zwei-, drei- und vierstimmige Kanons hat. Ist es demnach *ein* Sinn, *ein* Gefühl, das Alle beseelt oder doch zu beseelen scheint, so muss die Hauptmelodie so bestimmt, klar und anziehend als möglich den jedesmaligen Gegenstand ausdrücken und der Gedanke der Wiederholung werth sein, was zuvörderst durch schöne Darlegung des Characteristischen oder durch innere Wahrheit bewirkt wird. Auf glückliche Erfindung einer der Situation entsprechenden Melodie kommt natürlich dabei besonders viel an. Die Anlage der Grundmelodie muss einfach, mindestens nicht zu verbrämt sein, damit sie durch Zwischenmotive nach dem Eintritte der zweiten und folgenden Stimmen deutlich genug verschieden gemacht, immer reicher ausgeschmückt werden kann; denn die Fortführungen der Stimmen zu der immer wieder erneuten Hauptmelodie sind immer nähere und mannichfaltigere Erklärungen derselben, die dadurch immer reicher, vollständiger und abgerundeter in allen ihren individuellen Beziehungen der einzelnen Stimmen zu einander bis zum vollsten Abschluss gesteigert werden soll. Je mehr Mannichfaltigkeit in diese vollständigste Einheit aller Stimmen gebracht werden kann, immer aber, was sich von selbst versteht, dem Grundcharacter der Einigkeit Aller ange-

messen, desto schöner ist der Kanon. Setzt nun die zweite die Melodie aufnehmende Stimme den Gesang der Hauptstimme auf irgend einem Theile derselben ein, bevor die vorsingende Stimme ihren Gesang vollendete, was alsdann in verschiedenen auf einander folgenden Eintritten nach und nach die übrigen Stimmen thun, wenn es ein drei- oder vierstimmiger Kanon ist, so heisst er ein *strenger*, doppelt und mehrfach contrapunktischer Kanon, der nothwendig nach den Regeln des doppelten und mehrfachen Contrapunkts eingerichtet werden muss; weicht er aber von der genauen Vorschrift in Einigem ab, nimmt er z. B. in der Antwort einer nachschlagenden Stimme zuweilen eine andere Wendung, etwa eine Terz oder Quarte anstatt einer Secunde, so wird er ein *freier* oder minder strenger genannt, der jedoch immer nach den mehrfach contrapunktischen Sätzen eingerichtet werden muss. Er theilt demnach das Gesetzliche seiner Anlage und Führung mit den Vorschriften der Fuge, die ebenfalls bald mehr, bald minder streng ist.

Es gibt aber noch eine Art Kanon, welcher vollkommen nach den Regeln des einfachen Contrapunkts oder der Harmonielehre abgefasst werden kann, daher auch von Vielen der eigentlich freie Kanon genannt wird. Wir wollen ihn, um jeden Doppelsinn im Ausdrucke zu vermeiden, den *Lieder*- oder noch lieber den *Opernkanon* nennen, weil er in Opern viel angewendet wird und zwar mit der schönsten Wirkung. Dieser unterscheidet sich dadurch, dass der Vorsänger erst seine Melodie vollständig zu Ende bringt, bevor die zweite Stimme dieselbe Melodie eintreten lässt und welche die erste Stimme dann mit neuen melodischen Figuren begleitet. Natürlich gibt es auch hier zwei-, drei- und vierstimmige. Was vorzüglich dazu gehört, ist, dass man eine neue Melodie auf die dagewesene zu setzen, eine aus der andern zu entwickeln verstehe, wobei am meisten auf verschieden hervorstechende Figuren und auf verändert rhythmische Gestaltung zu sehen ist.

Man erfindet sich also zuvörderst eine Melodie, die sich in den Mitteltönen hält, damit man bequem darüber und darunter Nebenmelodieen bringen kann, ohne die Sänger zu belästigen und schreibt sich den Gang der Harmonie nach der Wesenheit der Melodie drei oder vierstimmig darunter, je nachdem man den Kanon machen will. Darauf wird die Folge der Stimmen, wie sie nach einander eintreten sollen, bestimmt. Die Wahl derselben ist frei und steht in jedes Komponisten Belieben; sie gibt sich übrigens von selbst an die Hand und lehrt zugleich, in wie weit eine engere oder weitere Unterlage der Harmonie zur Erleichterung des Kanons rathsam wird. Der etwa verschiedene Character einer Stimme muss durch verschieden rhythmische Figuren, z. B. einfach getragener oder parlander Art ausgedrückt werden. Ob nach Durchnahme aller Stimmen noch ein einfacher harmonischer Schluss als *Coda* dazugesetzt wird oder nicht, ist frei, d. h. es ergibt sich aus der Lage der Sache jedesmal von selbst ohne alle Schwierigkeit. (Eine eigne Art Kanon ist „das Lied von Bürgers Minnesold", komp. von *Fink*).

Ein solcher bisher beschriebener Opernkanon braucht nur einen Theil des Satzes die Stimmen kanonisch folgen zu lassen und das Weitere blos rein harmonisch und mit einigen Imitationen einiger Stimmen daran zu reihen, wie z. B. *Cherubini* in der Lodoiska, 2. Abth. S. 47 (*Peters*) es gethan hat. Die zweite Stimme kann auch, besonders im dreistimmigen, die Melodie in der Quinte oder Quarte bringen, die dritte wieder im Grundtone. Die tiefe Stimme wechselt oft in der Octave tiefer oder höher in den dafür nöthigen Tönen der Sänger wegen.

§. 28.

Die Fuge im Allgemeinen.

Mit Recht nannte man sonst auch den strengen oder, wie man sagte, nach den Regeln des doppelten Contrapunkts ver-

fassten Kanon die *kanonische Fuge* und was wir vorzugsweise *Fuge* nennen, die *periodische*, weil sie nicht den ganzen Gesang Note für Note in einer andern Stimme folgen lässt, sondern nur perioden- oder satzweise die Themen, die dem Musikstücke zum Grunde gelegt sind, also in weit grösserem Wechsel als ihn der eigentliche Kanon gestattet. Ob der Name von *fugere* oder *fugare* hergeleitet wird, thut nichts zur Sache. Dass in der Fuge, wie im Kanon, alle Hauptstimmen, es mögen zwei, drei, vier oder mehrere sein, durchaus gleich wesentliche sind, keine blossen Begleitungsstimmen, jede so melodieführend als die übrigen Hauptstimmen, gibt schon an und für sich einem solchen Satze etwas Grossartiges, was durch die schönste Einigkeit Aller bei folgerechter Mannichfaltigkeit der Individualität jeder einzelnen Hauptstimme durch die aus dem Grundgedanken entwickelten Fortbewegungen noch vielfach veredelt wird.

Die Grundmelodie muss sich also in beliebiger Aufeinanderfolge der Stimmen nach und nach durch alle Hauptstimmen ziehen; damit dies desto melodieenreicher und harmonieenmannichfaltiger geschehe, wechseln die Stimmen unter sich durch Wiederholung der Grundmelodie auf verschiedenen Tonstufen und in mancherlei Stellungen ihre Einsätze, wo jede die Melodie hören zu lassen beginnt. Zu diesem Hauptsatze der Grundmelodie werden nun von den früher anfangenden Stimmen noch verschiedene Nebensätze aus jenem gebildet, so dass sie zur Grundmelodie passen und sie durch neue melodische Fügungen bereichern, wie dergleichen verschiedenartige, aber doch immer aus der Grundmelodie entwickelte und an sie erinnernde Tonsätzchen auch eingeschaltet werden. Alle diese melodischen Nebensätze und Einschaltungsverknüpfungen wechseln dann mit einander bald mehr, bald minder streng in den verschiedenen Stimmen, so dass eine bald dies, bald jenes übernimmt, immer aber bei aller eigenthümlichen Stellung in der schönsten Einigkeit mit den übrigen.

Der Hauptsatz oder das Thema heisst das *Subject* oder der *Führer* (*dux*), weil die übrigen Stimmen alle der ersten Stimme, die den Hauptsatz vorträgt, in gewissen Ordnungen nachfolgen. Die Wiederholung dieses Leitesatzes in der nächsten Stimme, welche den Führer auf einer andern Tonstufe bald höher, bald tiefer wiederbringt, heisst der *Gefährte* (*comes*) oder die *Antwort*, welche vorzüglich durch Regeln bestimmt werden muss. Besonders hier werden sich kleine Tonabweichungen zeigen, die gerade der Einigkeit mit dem Führer und seiner Tonart wegen nöthig werden; denn Führer und Gefährte wechseln in der Aufeinanderfolge der Stimmen so mit einander ab, dass die dritte Stimme wieder den Führer in einer andern Octave und die vierte wieder den Gefährten aufnimmt. (Seltene Ausnahmen werden durch Situationen bedingt). Die Ordnung, in welcher die Stimmen den Führer und Gefährten wechselnd eintreten lassen, heisst der *Wiederschlag* (*repercussio*), wie denn auch zuweilen der Gefährte selbst so genannt wird. Diese Stimmenfolge oder der Aufbau der Fuge, wie nämlich diese vier Stimmen nach einander einsetzen, ist frei, d. h. sie hängt ganz von der Beschaffenheit des Subjects und vom Ausdrucke ab, der sich bald schöner im ersten Einsatze des Soprans, bald des Tenors, Altes oder Basses macht. Indem nun der Gefährte in irgend einer beliebigen oder für diesen Fall gerade mit Recht bevorzugten Stimme einsetzt, fährt die erste Stimme des Führers nach Vollendung desselben fort, eine zweite Melodie gegen die Hauptmelodie zu bilden oder eine zweite Stimme bildet diese Gegenmelodie schon zum ersten Auftreten des Führers. Dies heisst die *Gegenharmonie* oder das *Contrasubject*. Auch diese Gegenharmonie wird von den folgenden Hauptstimmen im Fortgange der Fuge nachgeahmt. Haben alle zur Fuge gehörige Hauptstimmen den Führer und Gefährten, begleitet von der Gegenharmonie, wechselnd vorgetragen, so ist der Fugensatz *einmal* durchgeführt. Man will aber oft *mehrfache Durchfüh-*

rungen des Fugensatzes, in denen hauptsächlich das Einerlei der Ordnung vermieden werden muss: um nun nicht zu gleichförmig mit Führer und Gefährten ununterbrochen zu wechseln, braucht man *Zwischensätze*, welche wieder zu dem Hauptsatze führen und ihn unerwartet bald der Zeit-, bald der Tonstellung nach neu erklingen lassen. Diese Zwischensätze heissen *Zwischenharmonie* und bestehen aus kurzen Einschaltungen, die in der Regel mit dem Hauptsatze mehr oder minder Aehnlichkeit haben und zwischen den Wiederschlägen um schönerer Verbindung willen eingeschaltet werden.

Diese fünf Hauptstücke einer *eigentlichen Fuge* sollen nun der Reihe nach durchgenommen werden, damit wir die der Fuge nothwendigen Regeln kennen lernen. Wer dann eine eigentliche Fuge gut macht, kann die uneigentliche, in welcher willkührlich von den Gesetzen abgewichen wird, ohne alle weitere Anweisung von selbst und zugleich ohne mit Unverstand abzuweichen und in's Blaue zu gerathen. Im Allgemeinen bemerken wir noch ein für alle Male, dass zwischen Gesang- und Instrumentalfugen kein anderer Unterschied obwaltet, als der, welcher bereits früher zwischen Gesang- und Instrumentalkompositionen überhaupt angezeigt wurde. Dass dieser Unterschied aber wichtig und überall festzuhalten ist, darf hier vorausgesetzt werden.

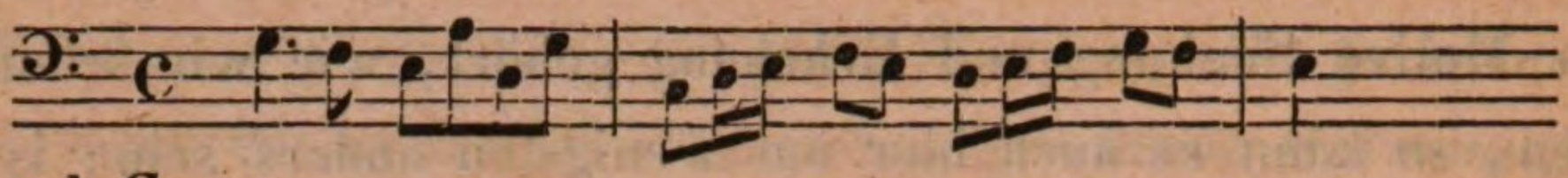
§. 29.

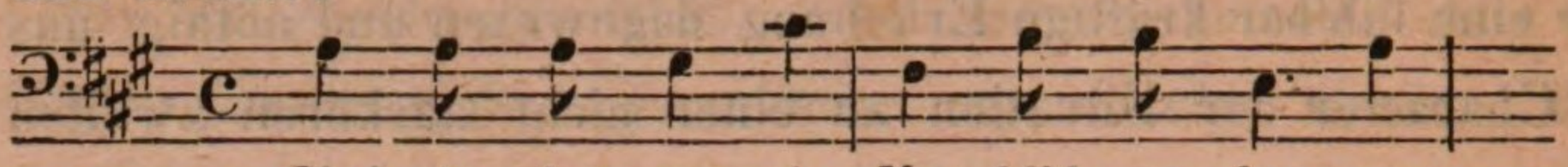
Vóm Führer.

Da eine Fuge alle Hauptstimmen zu wesentlichen macht durch Uebernahme und Nachbildungen des Thema's und da diese Nachahmungen in mancherlei bald harmonisch, bald rhythmisch veränderten und sich doch bestimmt ähnlichen Verschiedenheitsdarstellungen in weiterem Fortgange angebracht werden sollen, so ergibt sich zuvörderst daraus, dass ein solcher oft wiederkehrender Hauptsatz in sich selbst anziehend, bestimmt und

charactervoll, rund und deutlich hingestellt werden muss. Demnach wird es hauptsächlich auf *Länge* und *Melodie* des Hauptsatzes ankommen, was schon *Marpurg* sehr gut bemerkte. Rechnen wir noch eine characterentsprechende *Harmoniefolge* dazu, auf welche gleichfalls nicht wenig ankommt. Alle drei Punkte können nicht so gesetzlich vorgeschrieben werden, dass sie mathematisch berechnet festgestellt werden könnten, weil sonst die Erfindung nicht mehr frei sein und sich nicht mehr nach besonderen Eigenheiten der vorwaltenden Situation richten könnte. Es wäre aber widersinnig, wenn der Hauptsatz zu lange dauern, zu gedehnt auftreten sollte, nicht nur weil sonst das ganze Stück zu ausgesponnen, sondern auch zu unklar werden würde, da man den Hauptsatz nicht genau festhalten und die verschiedenen Eintritte desselben nicht klar genug unterscheiden könnte. Das Thema muss also durchaus *leicht übersichtlich*, *leicht behaltbar* sein und sonst vollkommen der Situation entsprechen, darf also hier etwas länger, dort etwas kürzer, nie aber zu ausgedehnt sein. Es enthalte daher alles characteristisch Nothwendige, nicht Ueberflüssiges, sondern gehe in kurzem Ausdrucke der Abrundung des Gedankens ohne Aufenthalt durch unnütze Wiederholungen entgegen. Dabei kommt es auf das Tempo, nicht auf die Taktzahl an: ein langsames Tempo muss weniger Takte haben, damit es nicht schleppend werde; ein schnelles mehr, damit es nicht vorüberrausche, bevor es den Hörer lebhaft angeregt hat. Wo der Führer seinen Gedanken vollständig und deutlich ausgesprochen, ist er jederzeit lang genug und wenn er statt vier oder sechs Takten auch nur einen einzigen enthielte. Die *Melodie* sei characteristisch einheitsvoll und ungezwungen sangbar nach Beschaffenheit des Wesens der Stimmen; dass Gesangstimmen einfacher, weniger figurirt und nicht so sprunghaft sich bewegen, als die Instrumente es mögen, wird vorausgesetzt. Kein Fugenthema sei zu bunt: man wird sonst keine Steigerung an-

bringen können, wenn nicht das Ganze die Deutlichkeit verlieren und verworren werden soll. Da aber zu jedem abgerundeten Motive Senkung und Erhebung gehört, wie wir schon wissen, so kann es auch hier am wenigsten anders sein; ist aber eine fühlbar kräftige Erhebung dagewesen und nöthigt uns der Character der Situation zu einer nicht stärkeren zweiten Erhebung, was selten der Fall ist, so schreite man ohne Säumen auf ungezwungen natürliche Weise zur Beendigung des Fugenthema's, dass es nicht ermatte. Kann ferner auch nicht unumstösslich festgesetzt werden, dass die Melodie eines Führers sich durchaus nur im Umfange einer Octave bewegen müsse, so ist doch diese Regel hauptsächlich für Singstimmen, Instrumente sind hierin gleichfalls freier, nicht zu verachten, weil sonst gar zu leicht in den Wiederschlägen den Gesangstimmen eine verhässlichende Anstrengung über ihren natürlichen Umfang zugemuthet werden würde. Man sieht zwar, dass eine None, ja eine Decime zuweilen auch in Singfugenthemen zu verwenden sind, doch nicht ohne hinlängliche Characterursache. Mit dem Umfange einer Octave lassen sich kurze Sätze sehr schön bilden, ja schon mit einer Quarte oder Quinte; die alte Regel ist demnach nicht ganz zu verwerfen, vielmehr der Berücksichtigung werth. Lässt die gewählte Melodie oder der Führer der Fuge nicht nur eine angemessen schöne, nicht verkünstelte, sondern auch in der Folge der Wiederschläge mannichfach veränderliche Harmonisirung zu, desto besser: nur umgehe man nicht etwa die gewöhnlichen Harmoniefolgen, so oft sie auch gebraucht worden sind; denn wäre das Vielgebrauchte zugleich abgebraucht, so dürften wir z. B. auch keine Kadenzen mehr machen, die doch unvermeidlich sind. Vielmehr ist die natürliche Harmoniefolge auch in der Fuge das Rechte. Man hat also nichts gegen die gewöhnlichen Quarten- und Quintenfolgen der nächsten Verwandtschaft einzuwenden, muss aber dann freilich den Reiz, den der Führer haben soll,

im Melodischen und vorzugsweise im Rhythmischen suchen und bewähren. (S. *Mozart's* Fuge in seiner *Cdur-Fantasie:*

und *Graun:*

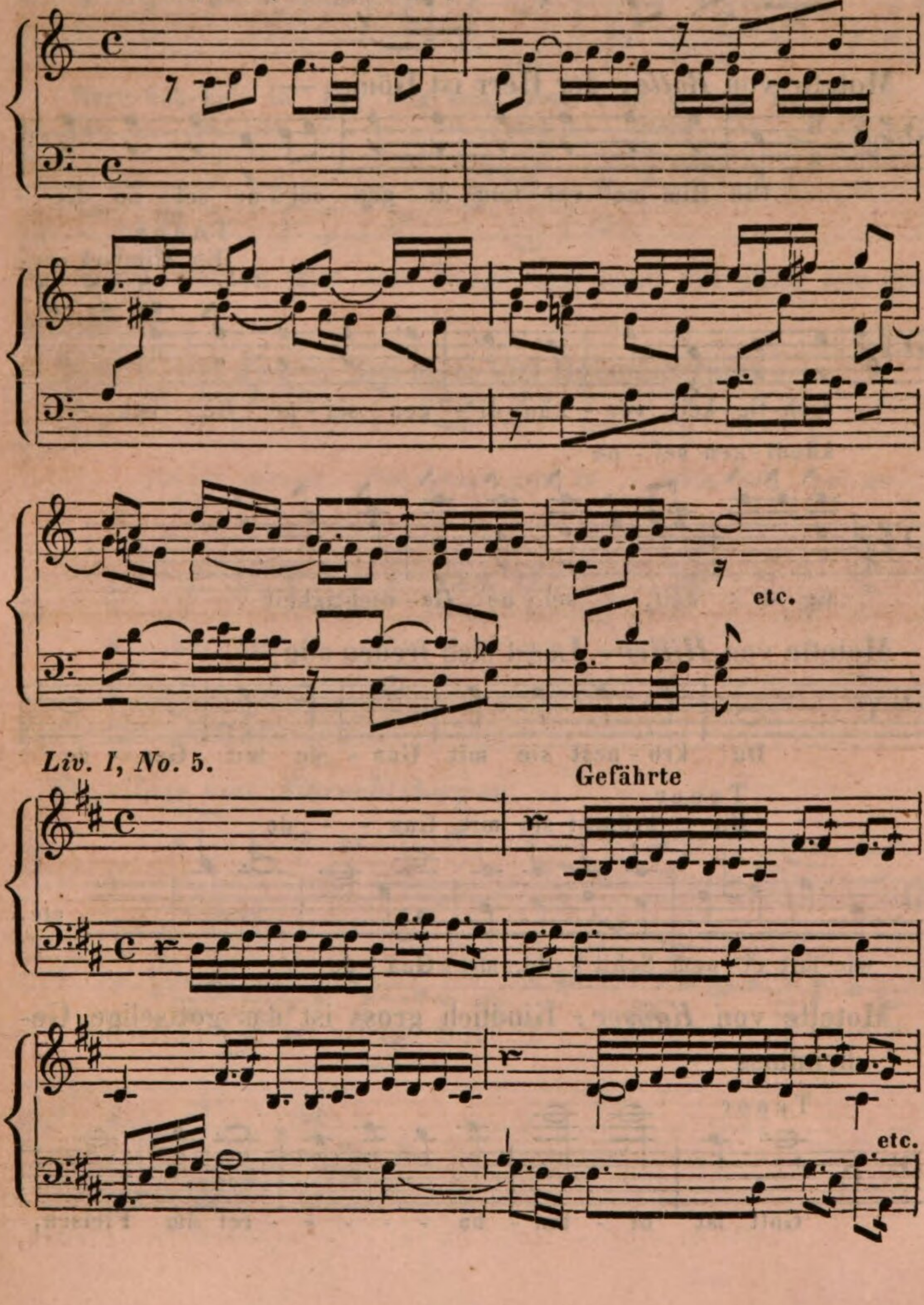


So hängen demnach auch hier Melodik und Harmonik bei Erfindung eines guten Fugenthema's so gut zusammen, als in allen anderen Kompositionen, wo die Melodie gleichfalls ein bestimmtes Interesse in angemessener Schönheit an und für sich schon in Anspruch zu nehmen hat. — Ueberall nun setzt diejenige Stimme den Führer zuerst ein, die mit dem Character der Tonfarbe und Tonhöhe nach am meisten übereinstimmt. Anfangen kann der Führer, auf welchem Takttheile er will, allein enden soll er nur auf einem guten und zwar auf einem natürlich harmonischen Tone. Das hindert jedoch nicht, einen Nachschlag von einem oder auch wohl von zwei Tönen um eines weiblichen Textschlusses willen zuzufügen, wie es z. B. am Ende eines Satzes der Bass thut mit einer Floskel von *c G C* oder *c C:* nur verhüte man dabei, dass das Ende des Führers einen förmlichen Schlussabsatz bilde, weil die volle Ruhe erst am Ende der Fuge eintreten darf, weshalb auch oft schon der Gefährte auf dem Schlusstone oder dem Schlusspunkte des Führers einsetzt, um dem vollen Abschlusse zu entgehen, was indess stets auf ungezwungene Weise geschehen muss. Da man auch leicht bewegliche, sogar scherzhafte Fugen bilden kann, so sieht man klar, dass gerade nicht immer das Fugenthema von allen Figurationen und verzierenden Nebentönen frei sein, also auch nicht immer ernst und gravitätisch einherschreiten soll, sofern es nur das, was es zur Erscheinung bringen will, bestimmt und kurz abgerundet ausdrückt: wäre dem nicht so, so wären selbst mehrere *Bach'sche* Meisterfugen zu verwerfen.

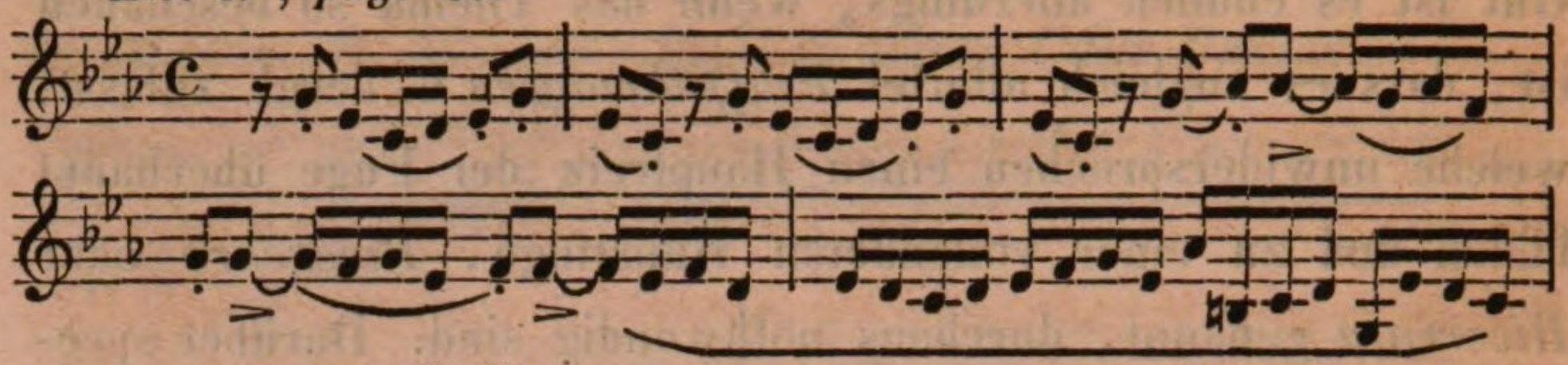
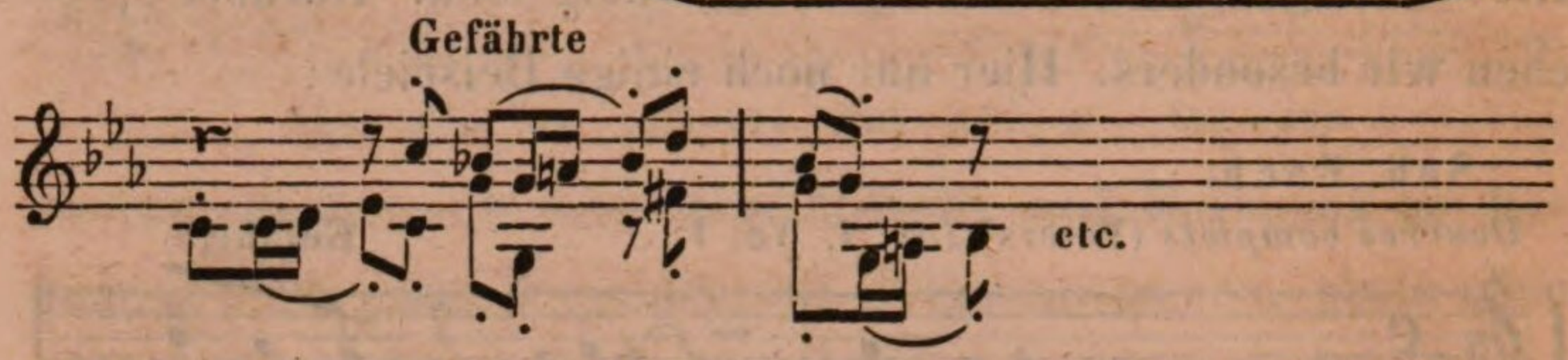
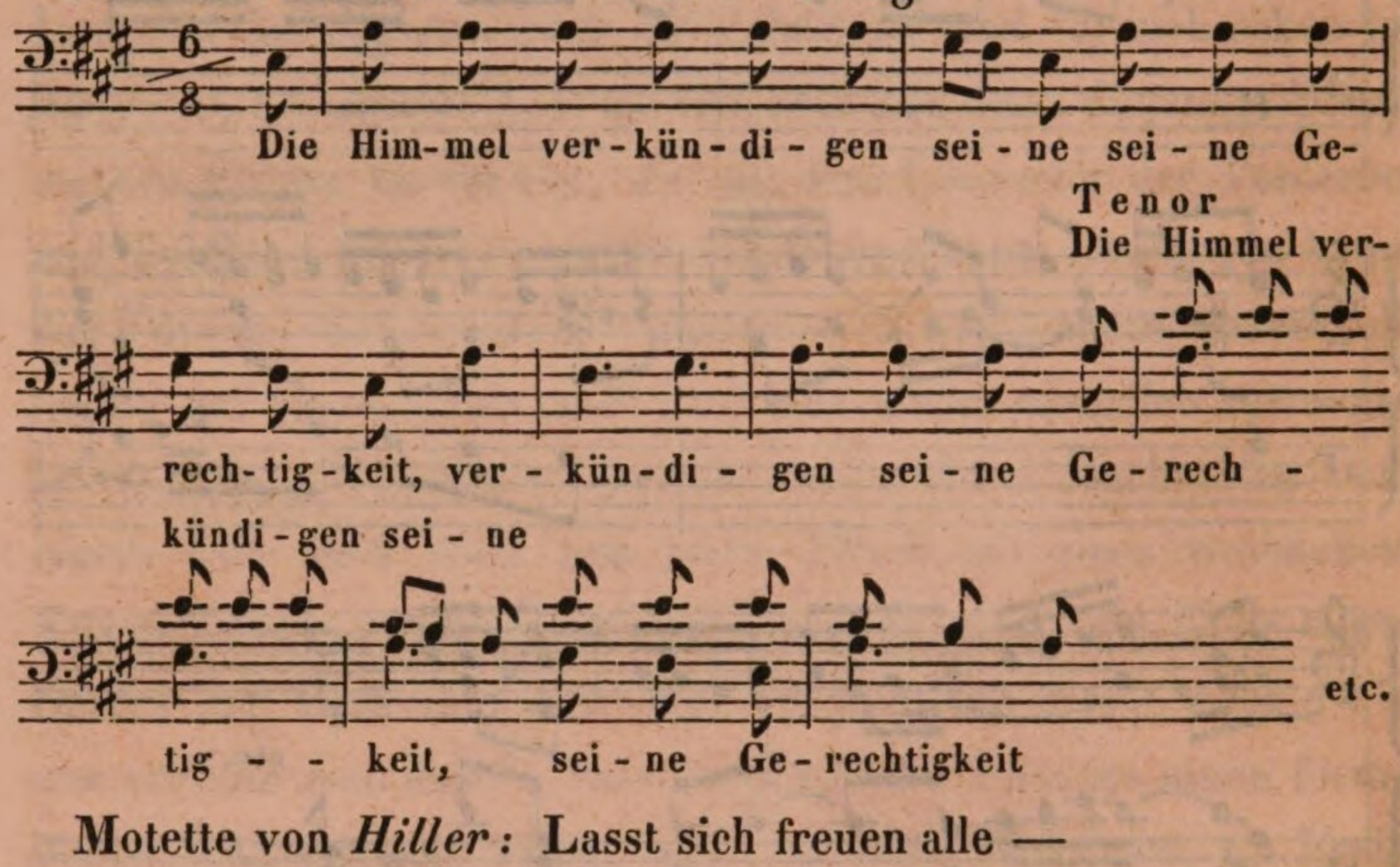
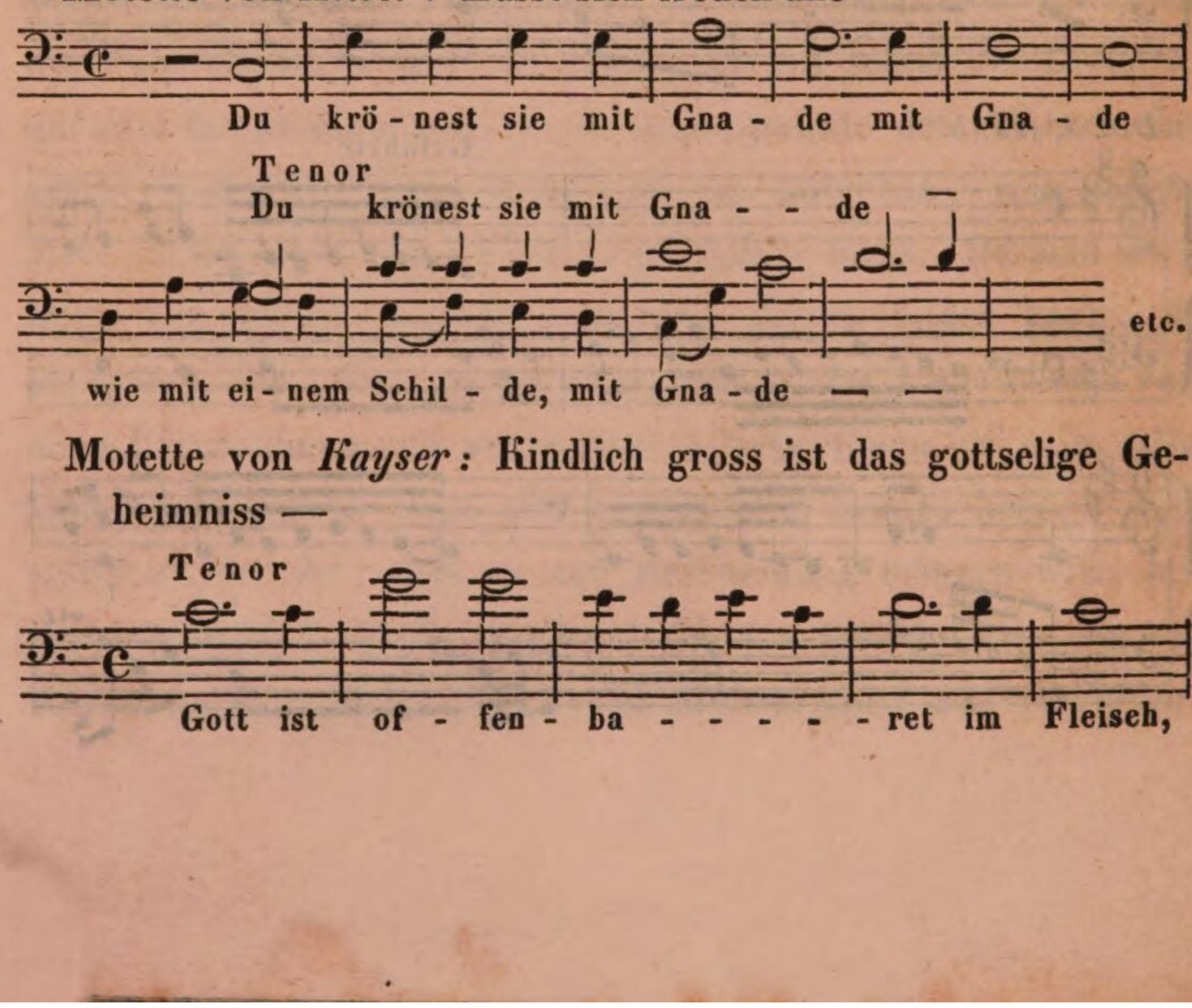
Gut ist es endlich allerdings, wenn das Thema so beschaffen ist, dass es zugleich allerlei *Engführungen* u. dergl. zulässt, welche unwidersprochen einen Hauptreiz der Fuge überhaupt bilden und zu einer vollendeten Kunstfuge, *Ricercare* oder *Ricercata* genannt, durchaus nothwendig sind. Darüber sprechen wir besonders. Hier nur noch einige Beispiele:

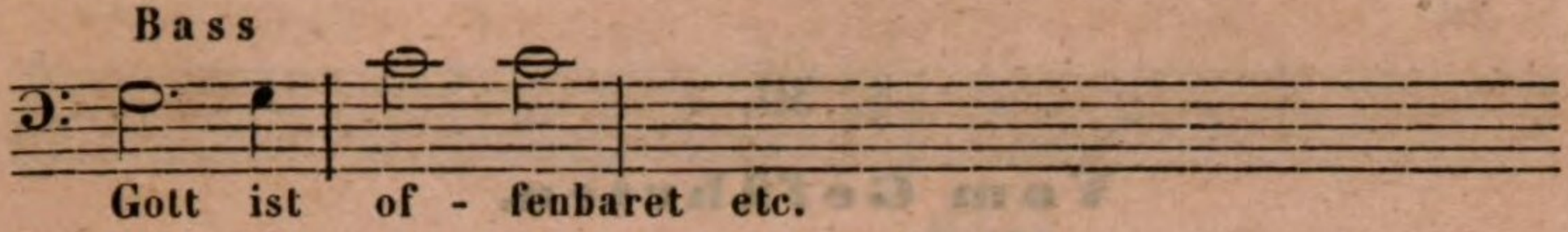
Seb. Bach.

Oeuvres complets (Peters) *Liv. I, No.* 1. Gefährte

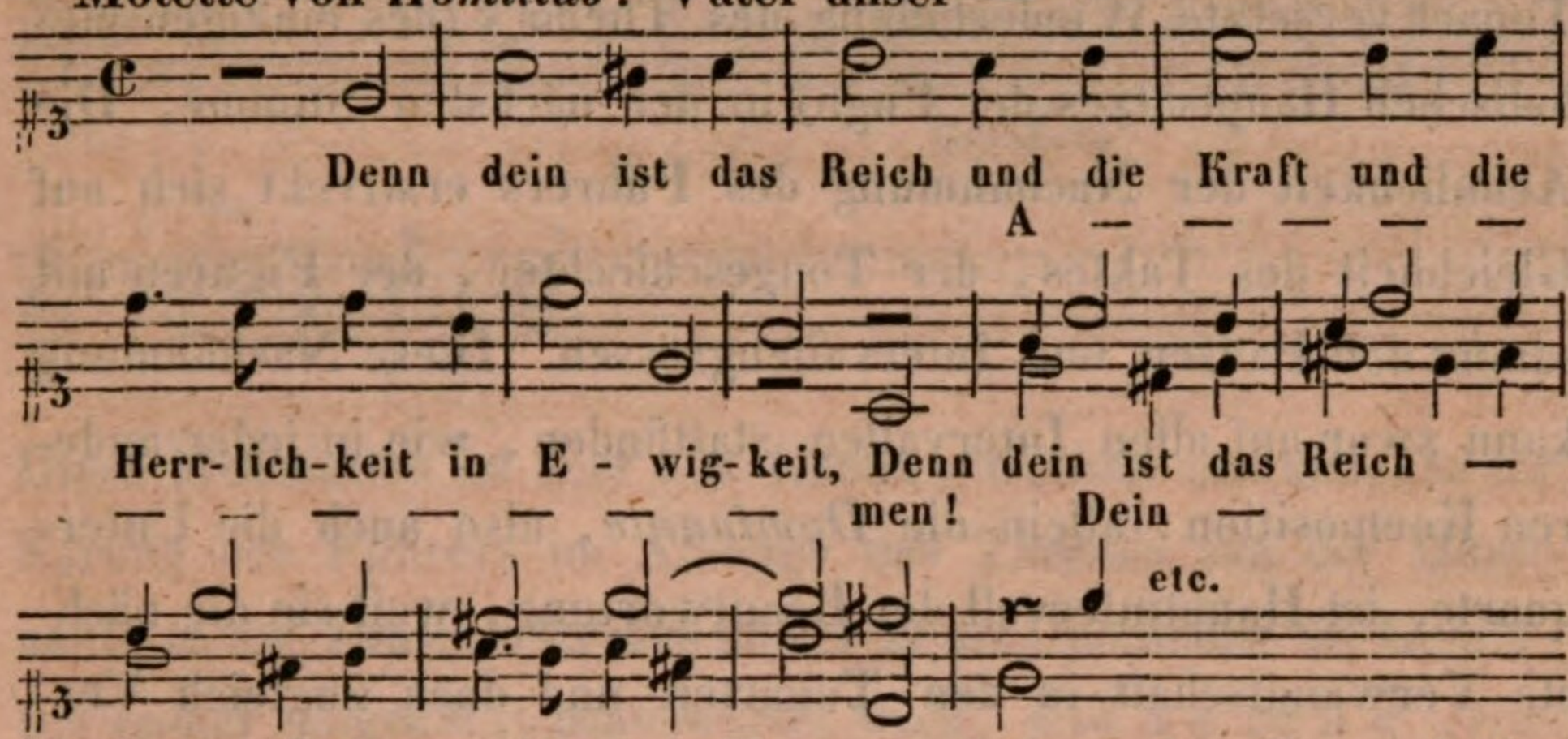


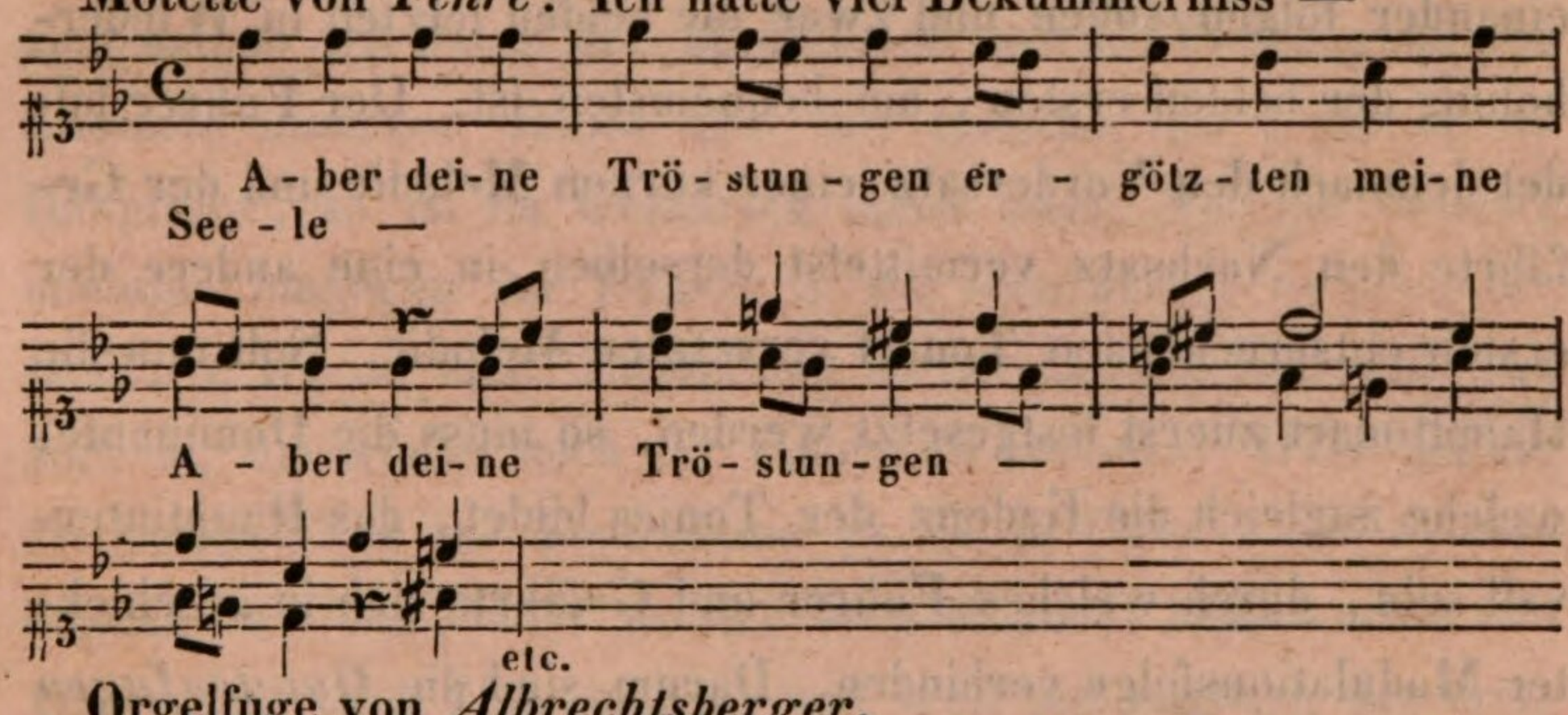
Liv. I, No. 5. Gefährte

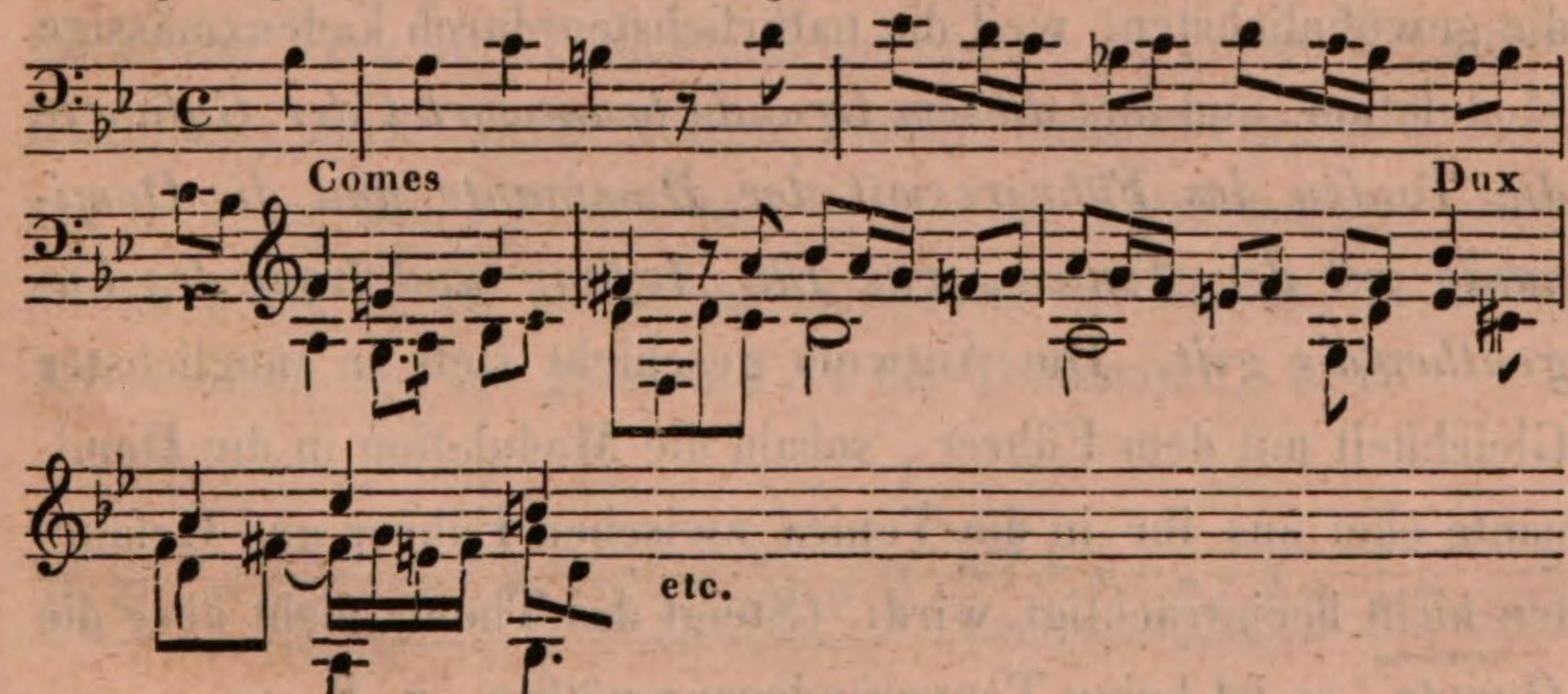
Liv. IV, pag. 40.

Gefährte

Motette von *Rolle:* der Herr ist König —

Motette von *Hiller:* Lasst sich freuen alle —

Motette von *Kayser:* Kindlich gross ist das gottselige Geheimniss —



Dann *Sopran* und *Alt* in derselben Ordnung.

Motette von *Homilius*: Vater unser —

Nach 4½ Takten tritt der *Tenor* und dann der *Bass* wie der Alt ein.

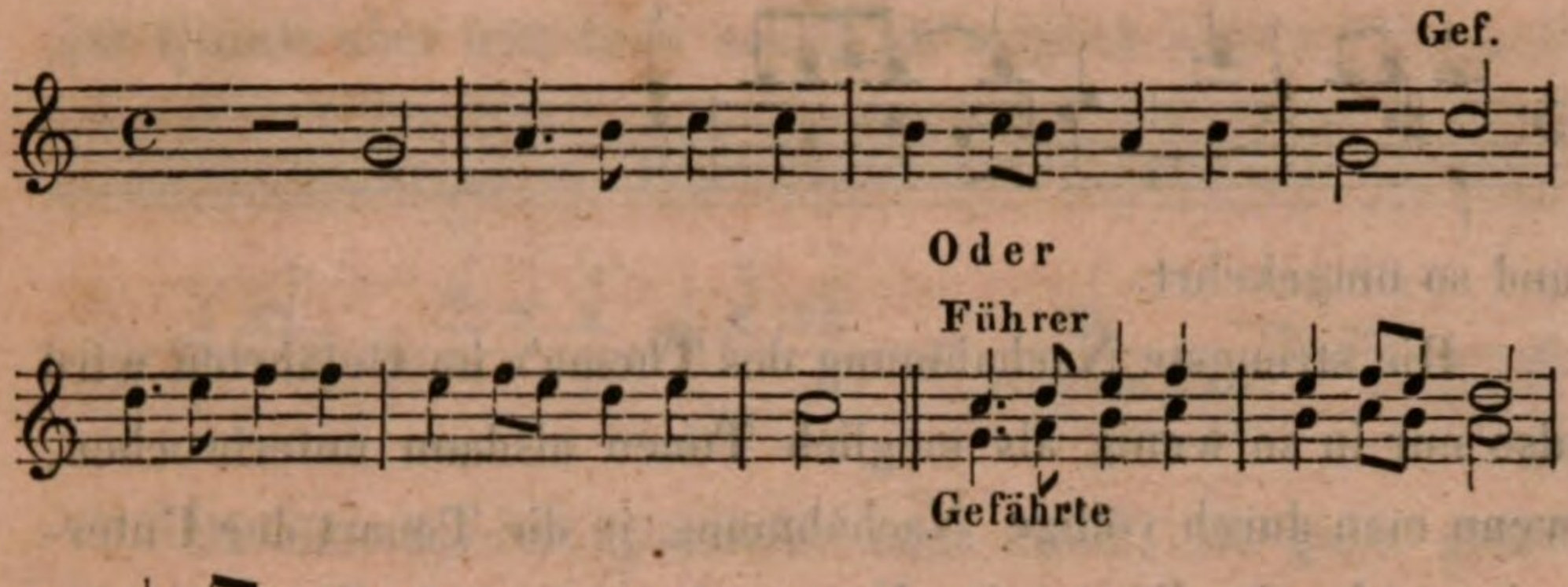
Motette von *Fehre*: Ich hatte viel Bekümmerniss —

Orgelfuge von *Albrechtsberger*.



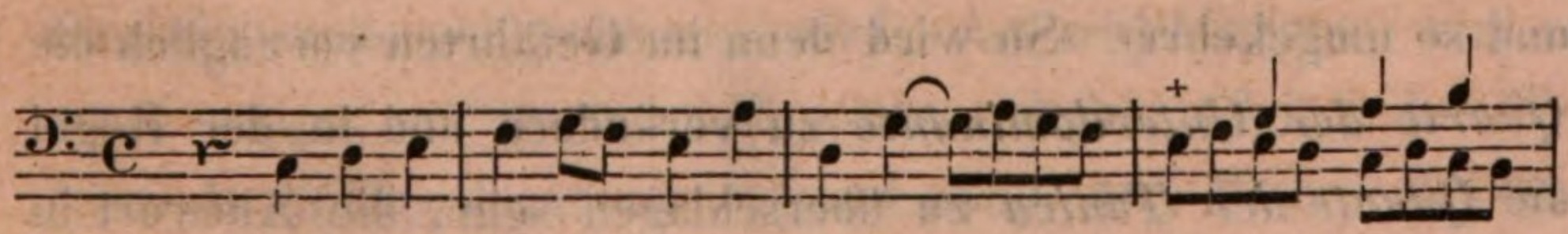
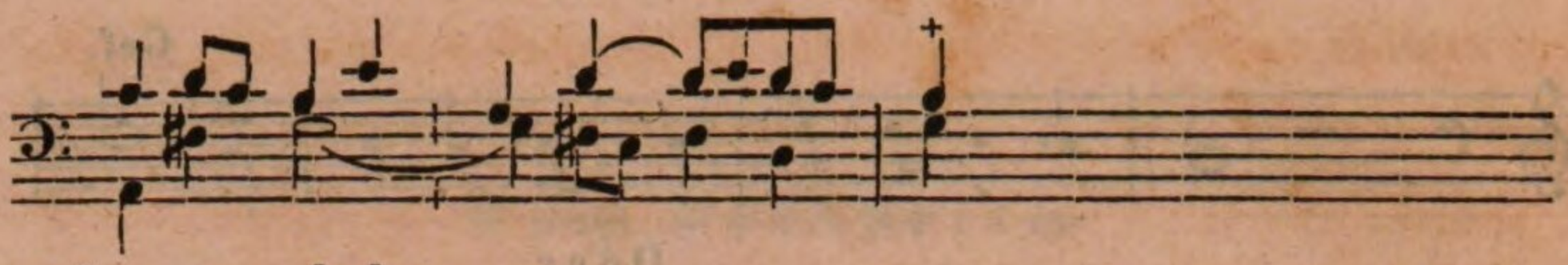
§. 30.

Vom Gefährten.

Der *Gefährte* ist die möglichst genaue, nur in eine andere Tonart versetzte Wiederholung des Thema's (des einzigen melodischen Hauptsatzes der Fuge) in der nächsten Stimme. Die Aehnlichkeit der Nachahmung des Führers erstreckt sich auf Gleichheit des Taktes, der Tongeschlechter, der Figuren mit sammt den Pausen und Intervallengrössen. Diese Nachahmung kann zwar auf allen Intervallen stattfinden, wie in jeder anderen Komposition: allein die *Dominante*, also auch die Unterquarte, ist Hauptintervall der Beantwortung, weil sie die nächste Verwandtschaft in den Tonarten und doch zugleich Verschiedenartiges gibt, was sich nahe genug an die Haupttonart schliesst, dazu dem Umfange der vier Singstimmen, die auf einander folgen sollen und zwar die beiden letzten in Wiederholung der beiden ersten, am bequemsten ist. Der Führer bildet demnach den Vordersatz einer kurzen Melodie und der Gefährte den Nachsatz vermittelst derselben in eine andere der ersten entsprechenden Tonart versetzten Melodie. Soll nun die Haupttonart zuerst festgesetzt werden, so muss die Dominante, welche zugleich die Kadenz der Tonica bildet, das Hauptintervall sein, durch welches Führer und Gefährte sich in geschickter Modulationsfolge verbinden. Darum sind die *Quintenfugen* die gewöhnlichsten, weil die natürlichsten durch kadenzmässige Modulation, und *aus diesem Grunde beantwortet der Gefährte die Tonica des Führers mit der Dominante und die Dominante mit der Tonica, was für Anfang und Ende des Fugenthema's gilt.* Die Antwort geschieht stets in möglichster Gleichheit mit dem Führer, sobald die Modulation in die Dominante oder aus ihr in die Tonica zwischen Führer und Gefährten nicht beeinträchtigt wird. (Steigt das Thema nicht über die *Quarte*, so ist keine Tonveränderung nöthig, z. B.

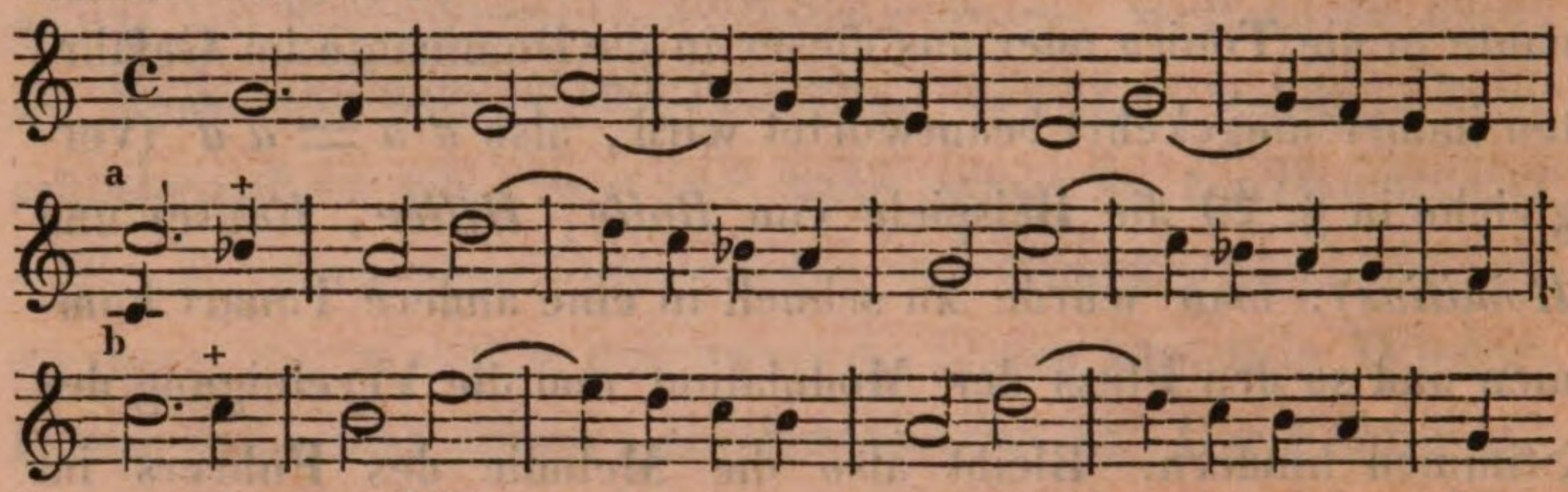


Diese Modulation ist aber der Grund, weshalb ein melodischer Sprung des Führers im Anfange des Thema's aus der Dominante in die Tonica oder aus dieser in die Dominante im Gefährten immer umgekehrt beantwortet wird, also $d\ a = a\ \bar{d}$ (vergleiche in §. 29 die Beispiele von *Rolle*, *Hiller*, *Kayser* und *Homilius*): man würde zu schnell in eine andere Tonart kommen und so den Fluss der Modulation und die Vereinigung der Stimmen hindern. Bleibt also die Melodie des Führers im Haupttone, so ist im Gefährten meist keine Note zu ändern; modulirt hingegen der Führer in die Dominante, so muss der Gefährte irgend eine Tonstellung in ein anderes Intervall verändern, um wieder nach der Tonica zu kommen. Dabei ist auf die halben Töne der Tonicaleiter (z. B. in *Cdur* *e* und *h*) vorzüglich zu sehen, weil sie sich stets einander beantworten (als Oberquinte oder Unterquarte) und weil sie zugleich der erste die grosse Terz der Tonica und der andere die grosse Terz der Dominante sind. Diese beiden Terzen beantworten sich auch am Schlusse des Führers und Gefährten regelmässig; endet demnach das Thema auf der grossen Terz der Tonica, so endet der Gefährte auf der grossen Terz der Dominante, z. B.



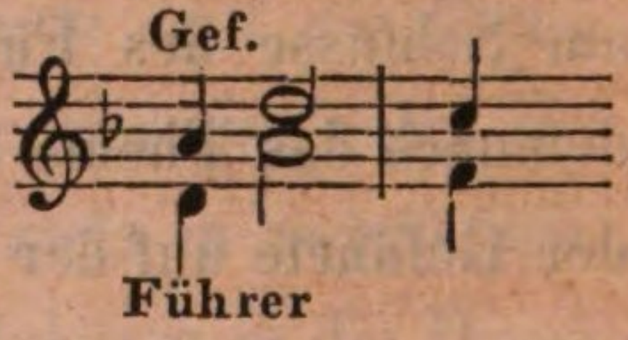
und so umgekehrt.

Die strengste Nachahmung des Thema's im Gefährten wird also nur in so wenig als möglich Tönen alsdann unterbrochen, wenn man durch völlige Nachahmung in die Tonart der Unterquinte oder in die zweite Verwandtschaft nach Oben mit der Melodie des Gefährten kommen und somit zugleich die Beantwortung der beiden Halbtöne der Grundscala aufheben würde. Folgende genaue Antwort wäre demnach falsch und müsste heissen wie bei *b*:

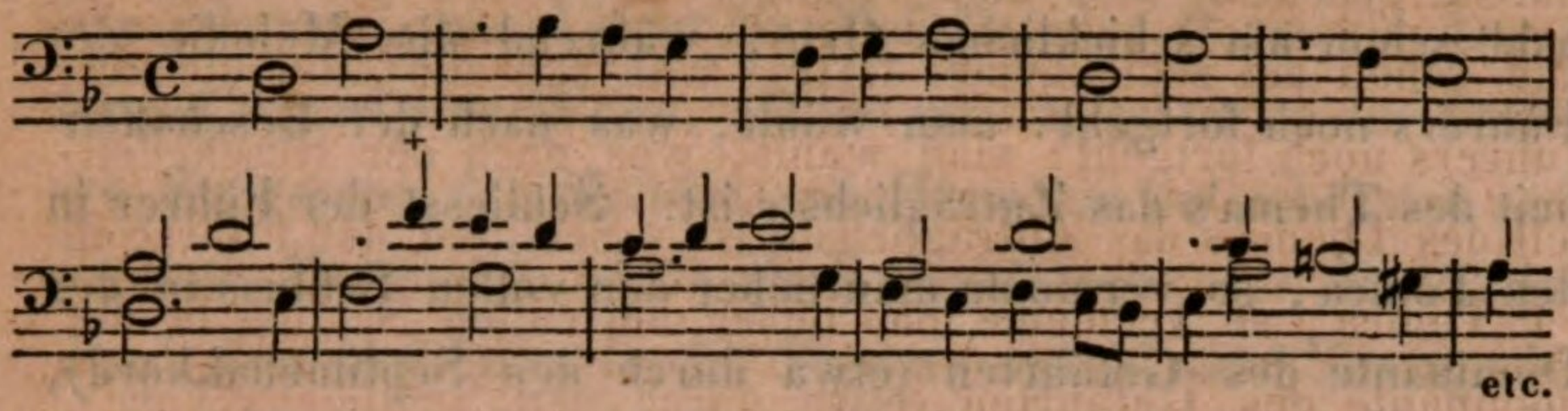


Hat es also der Führer mit der grossen Hälfte oder der authentischen der Grundoctave zu thun, so bleibt dem Gefährten nur die kleine oder plagalische Hälfte und umgekehrt: im ersteren Falle hat der Gefährte einen Ton zweimal zu bringen wie bei *b*, im anderen eine Stufe zu überschlagen, wie im Beispiele von *Rolle*. Man hat daher folgendes Schema recht gut aufgestellt:

Octave der Tonica:	1	2	3	4	5	6	7	8
	c	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*
Octave der Dominante:	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*
	5	6	7	8	2	3	4	5

(Wo die eine Hälfte endet, hebt die andere an, also:

und so umgekehrt). So wird denn im Gefährten vorzüglich die *Quarte der Unterdominante* zu verändern und in der Regel die *Quarte der Tonica* zu überschlagen sein, die Antwort in

der Quinte aber tritt dann sobald als möglich wieder ein, z. B.



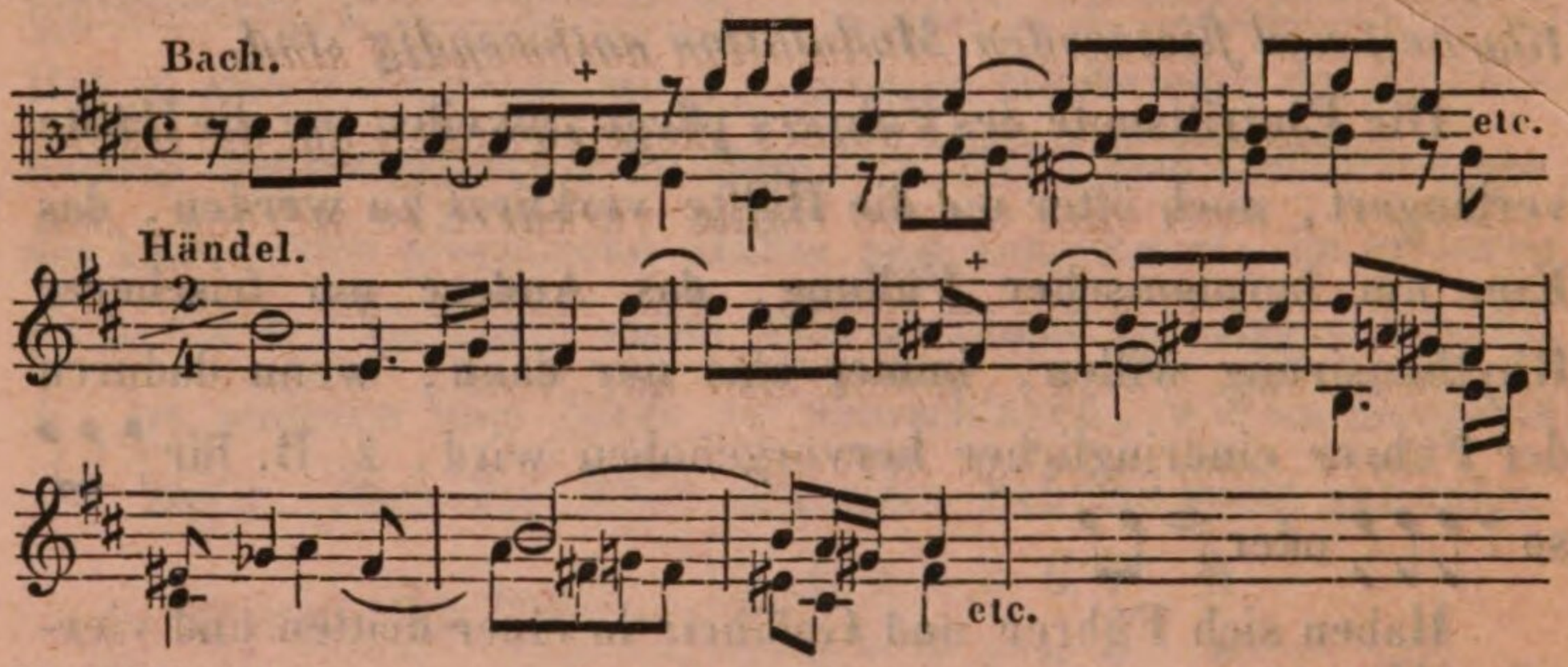
Ob dies figurirt geschieht oder nicht, ist ganz gleich. Können also verschiedene Nebenintervalle vor dem Sprunge vorausgehen, irgend eine Figur bildend, so muss der Sprung, der stehen würde, wenn die Figur wegbliebe, immer auch so mit der Figur beantwortet werden. Vor der Hand beginne man mit dem einfachen Sprunge, d. h. ohne Figur.

Da die Beziehung der beiden Halbtöne auf einander im Führer und Gefährten darum stehen muss, um die Modulation im Anfange nicht zu schnell zu ändern, ebenso am Ende des Sätzchens, so ist folglich die Mitte frei und beantwortet *melodisch* genau: *man ändere aber nicht mehr Töne, als zur Klarheit und fliessenden Modulation nothwendig sind.*

Die Eintrittsnote des Führers pflegt zuweilen um die Hälfte verlängert, noch öfter um die Hälfte verkürzt zu werden, das Eine um harmonischer Füllung, das Andere um frischerer Rhythmisirung willen, immer also nur dann, wenn dadurch der Führer eindringlicher hervorgehoben wird, z. B. für so oder .

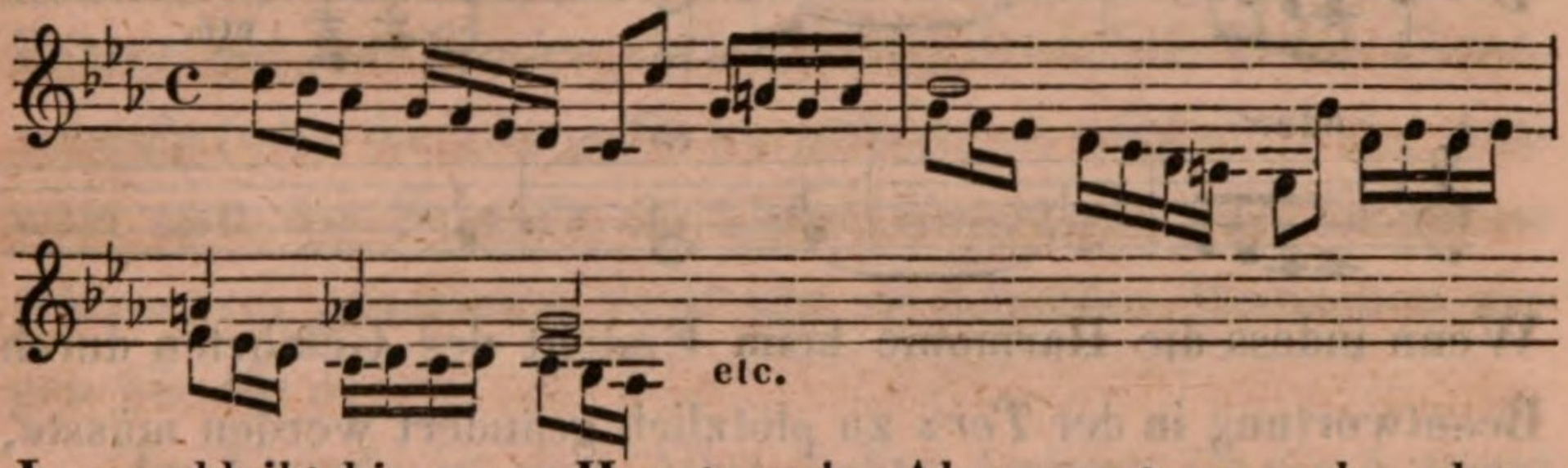
Haben sich Führer und Gefährte in einer dritten und vierten Stimme in *wechselnder* Folge wiederholt, so ist der Fugensatz in seiner ersten Durchführung beschlossen; es ist aber auch gleich in der ersten Folge der vier Stimmen kein Unglück, wenn der Gefährte von einer andern Stimme unmittelbar nach der zweiten wiederholt und der Führer erst von der vierten Stimme wieder aufgenommen wird. Am schicklichsten wird es sein, wenn der Führer im Haupttone bleibt, folglich der Gefährte in die Dominante zu stehen kommt. Der Eintritt des Ge-

fährten geschieht bald nach völliger Beendung des Führers, bald schon am schicklichen Orte, während die Melodie des Führers noch fortgeht: man wählt, was nach der Beschaffenheit des Thema's das Zuträglichste ist. Schliesst der Führer in der Tonica, so vermeide man lieber den vollen Schluss in der Dominante des Gefährten (etwa durch den Septimenakkord), damit das Thema desto nothwendiger wieder eingeleitet werde, indem immer zu sorgen ist, dass nicht zu viele volle Abschnitte in die Fuge kommen, sondern der Fluss der Bewegung in der Fortführung auf eine angenehme Weise erhalten werde.

Die Modulation und der melodische Sprung von der Tonica in die *Unterdominante* war von den Alten verboten worden, weil er die Tonart bei nicht geschickter Behandlung häufig ungewiss macht; da aber dies gerade in gewissen Fällen zuträglich und characteristisch werden kann, ist es nicht als ein Verbot, sondern nur als eine Vorsichtsmaassregel anzusehen. Schon *Bach* und *Händel* haben das bewiesen:

Bei Modulationen in die Unterquinte setzen sich die Regeln, welche sich auf die gewöhnlichen Modulationsverhältnisse in die Oberquinte beziehen, in ein anderes Verhältniss, was jenem ähnlich ist und worin besonders die verschiedenen Leiteakkorde zu beachten sind; wendet sich also der Führer nach der Oberdominante, um seinen Gesang in ihr zu schliessen, so geht der Gefährte möglichst von der Stelle an, wo sich der Führer nach der Dominante wendete, nach der Tonica zurück,

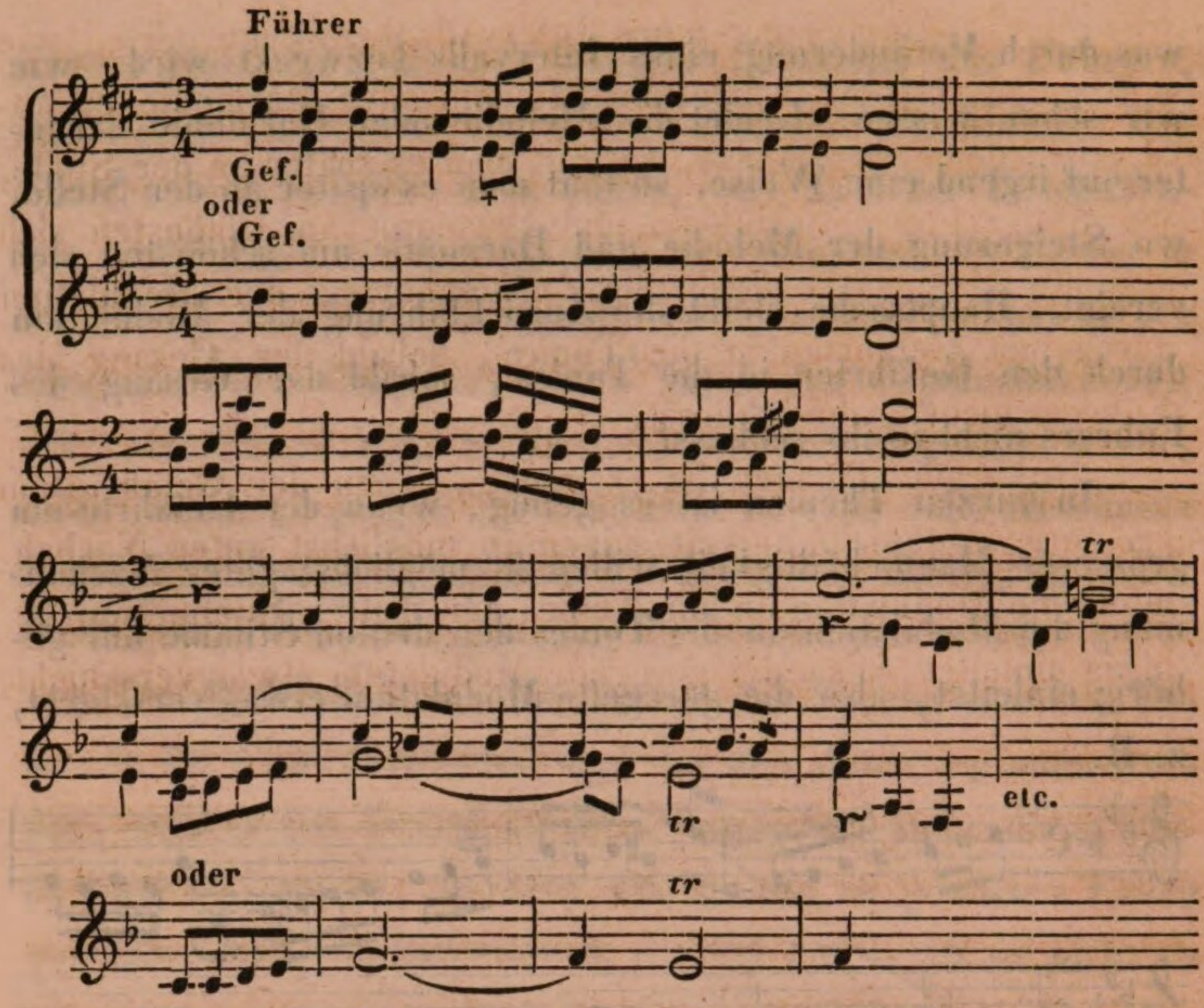
was durch Veränderung eines Intervalls bezweckt wird, wie wir schon wissen. Leidet die Melodie oder Harmonie darunter auf irgend eine Weise, so thut man es später an der Stelle, wo Steigerung der Melodie und Harmonie am schönsten sich vereint. Hauptsache bleibt die Zurückführung der Modulation durch den Gefährten in die Tonica, sobald der Gesang des Führers nicht in ihr schliesst.

In kurzen Themen ist es genug, wenn der Gefährte um grösserer Mannichfaltigkeit willen in möglichst guter Nachahmung die Modulation in die Tonica der dritten Stimme nur gehörig einleitet, also die geregelte Modulation etwas verschiebt, z. B.

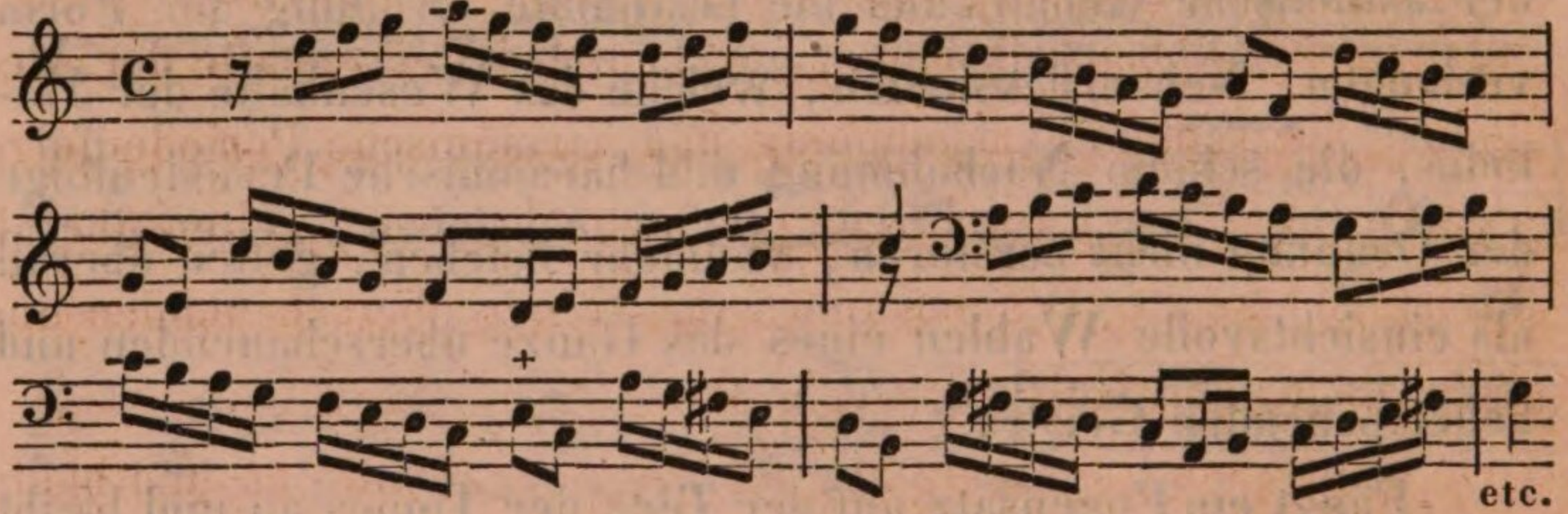


Immer bleibt hingegen Hauptregel: Ahme so treu nach, als es der ästhetische Gehalt und die bestimmte Ordnung der Form verlangen. Nebenrücksichten, welche das Wesenhafte der Melodie, die schöne Nachahmung und harmonische Periodenfolge der Ordnung nicht zerstören, vielmehr beleben, gelten überall als einsichtsvolle Wahlen eines das Ganze überschauenden und beherrschenden Geistes.

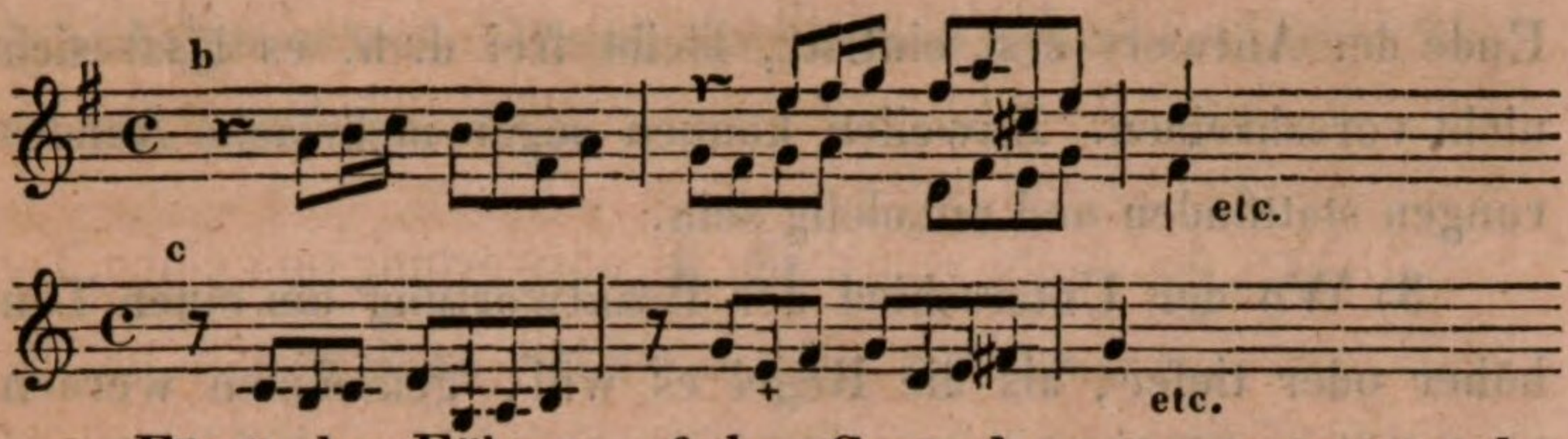
Fängt ein Fugensatz auf der *Terz* der Tonica an und bleibt im Haupttone, so hebt der Gefährte die Antwort auf der *Terz* der Dominante an; geht der Hauptsatz in die *Dominante*, so fängt die Antwort mit der *Secunde* der Dominante an — dies die *alte* Regel. Allein schon *Marpurg* bemerkt, dass auch im ersten Falle mit der *Secunde* der Dominante und im anderen mit der *Terz* derselben beantwortet werden kann. Ja nicht selten macht das Letztere weniger Umstände und ist deshalb oft besser, z. B.



Wenn indess die Harmonie beim Eintritt des Gefährten durch Beantwortung in der *Terz* zu plötzlich geändert werden müsste, ist die Antwort auf der *Secunde* der Dominante besser, z. B.



Der Anfang eines Thema's mit der *Quarte* wird stets mit der *Quarte* der Dominante, also mit der *Tonica* beantwortet. — Fugensätze, die mit der *Sexte* anfangen, werden mit der *Sexte* der Dominante, also mit der *Terz* der Tonica, beantwortet, wie bei *a*,



Fängt der Führer auf der *Secunde* an, so antwortet der Gefährte auf der *Secunde* der Dominante, nur zuweilen mit der *Dominante* selbst und immer in dem Falle, wo die Melodie nach der gewöhnlichen Beantwortung zu stark geändert werden müsste, also *b*. — Ebenso werden daher auch Fugenthemen, die mit der *Septime* anfangen, mit der *Septime* der Dominante und zuweilen mit der *Sexte* derselben beantwortet. Fängt der Führer mit der *Tonica* an und bringt darauf die kleine *Untersecunde* (oder die grosse *Oberseptime*), so wird oft in der Antwort statt der Secunde die kleine *Unterterz* (oder die grosse *Obersexte*) genommen meist der zu schnellen Modulation wegen wie bei *c*.

Im Grunde ist dies Alles nichts Anderes als die Antwort in der *Quinte* oder *Quarte*, deren Verhältniss der beiden ungleichen Hälften der Octave wegen wechselt d. h. wo der Melodie und Harmonie wegen bald dem einen, bald dem andern Verhältniss der Vorzug gebührt.

Zum Beschlusse dieses wichtigen Hauptstücks bemerken wir im Allgemeinen:

1) Man unterscheide blosse Durchgangs- oder Figurationstöne genau von harmonischen, damit man sich nicht unnöthig in Schwierigkeiten und Aenderungen verwickele.

2) Wo ein in der Antwort geänderter Ton der Harmonie Klarheit und Rundung gibt unbeschadet der Melodie, ist die Aenderung auch jederzeit wohlgethan: es wird also der zu ändernde Ton keiner von denen sein müssen, die zum wesentlichen Inhalt oder zum Schwunge der Melodie gehören; ob aber derselbe bald anfangs oder in der Mitte oder gegen das

Ende der Antwort erst eintritt, bleibt frei d. h. es lässt sich nicht vorschreiben. Zuweilen können sogar mehrfache Aenderungen stattfinden und untadelig sein.

3) Wo der Unterschied der Beantwortung um einen Ton höher oder tiefer, als die Regel es will, genommen werden kann, liegt die Ursache in der authentischen und plagalischen Hälfte der Octave; daher, wie oft berührt, die bald quarten-, bald quintenweise sich zeigende Antwort.

4) Die Antwort in der Unterdominante ist nicht falsch, erfordert aber Bedacht und sichere Hand; die Antwort in der Oberdominante bleibt also die herrschende.

5) Es kann Fälle geben, wo die Antwort einen gewissen Gegensatz zum Führer bilden soll ästhetischer Rücksichten wegen: dann weicht sie gerade im Gegensätzlichen der auffallendsten Töne des Thema's im Gegenthema der Antwort ab und zwar so fühlbar als möglich, nicht blos die Schönheit, sondern auch die Ordnung der Führung festhaltend und fördernd. Die Fuge wird dadurch offenbar mannichfaltiger, doch arbeite man zuvor genau in strengster Regel und wähle erst, wenn man darin fest ist, von den verschieden möglichen Wegen den für den jedesmal vorliegenden Zweck am besten scheinenden.

6) Von den Antworten solcher Fugen, die auf sogenannte Kirchentöne und ihre Harmonisirung gebaut sind, haben wir nicht gesprochen, weil alle diese Regeln sehr schwankend stehen und stehen müssen, indem die harmonischen Gesetze der sogenannt alten Kirchentöne noch immer völlig unsicher, oft einander widersprechend sind, namentlich in *Mortimer's* oft gelobten Buche: „Der Choralgesang zur Zeit der Reformation.“ Sind aber die harmonischen Gesetze der alten Tonarten ohne Folgerichtigkeit, so werden es nothwendig die Anwendungen derselben auf Fugenordnung gleichfalls sein. Sogar *Bach* würde ganz fehlerhaft in ihnen geschrieben haben, wenn die Führungen der niederländischen Schule älterer Meister die ein-

zig richtigen wären. Dieser Gegenstand bedarf noch einer klaren Auseinandersetzung.

§. 31.

Vom Wiederschlage.

Der *Wiederschlag* ist in Hinsicht auf die *Stimmenfolge*, wie schon gesagt, frei, d. h. jede Stimme kann den Anfang machen und die Aufeinanderfolge der Stimmen so mannichfach sein, als es die Zahl derselben und ihre mögliche Versetzung zulässt; allein eine gewisse Ordnung muss natürlich immer beachtet werden. Die beste Wahl geht überall aus der Beschaffenheit des Thema's hervor; der Character der Stimmen und ihr Tonumfang, der nicht überschritten, noch bis auf das Aeusserste geführt werden darf, sind dabei die Hauptrücksichten. Die natürlichste Stimmenfolge ist vom Bass zum Discant oder umgekehrt. Wechseln nun Thema und Antwort, so beziehen sich dann Bass und Alt im Führer und Gefährten, ebenso Tenor und Discant auf einander; eine der äusseren Stimmen nimmt also eine der mittleren zum gleichmässigen Wiederschlage und diese ist die herrschende Ordnung. Je mehr Realstimmen zu einer Fuge gehören, desto grösser wird nothwendig die Verschiedenheit der Aufeinanderfolge. In *zweistimmigen* Fugen kann nur ein Wechsel der beiden Stimmen stattfinden, so dass erst nach einem Zwischensatze eine und dieselbe Stimme mit dem Fugenthema auf einem andern Intervalle zweimal nach einander auftreten darf; in *dreistimmigen* dagegen übernimmt die dritte Stimme entweder den Führer oder Gefährten in der Octave sogleich oder erst nach einem Zwischensatze, was die Versetzung der Stimmen sechsfach und in *vierstimmigen* schon vierundzwanzigfach macht, sobald die vierte Stimme auf gleiche Weise verfährt. In *fünfstimmigen* Fugen sind sich nothwendig drei und dann zwei ähnlich.

Wir haben schon beim Gefährten gesehen, dass die Stim-

meneinsätze an keine bestimmte Zeit gebunden sind; das Thema wird entweder ganz zu Ende geführt, was am einfachsten ist, oder der Gefährte setzt schon vor völliger Beendung des Führers ein oder erst nach einem kurzen Uebergangsspiele, das jederzeit angebracht wird, wo der Einsatz entweder periodisch oder harmonisch oder in Beidem zugleich unnatürlich fallen würde. Was hierin richtig und unrichtig ist, lehrt also das Kapitel der Periodologie und die Harmonik im Einverständnisse mit den Gesetzen des Gefährten. Diese Zusammenschiebung des Thema's und Gefährten ist schon eine Art *Engführung*, welche in den ersten Durchführungen mindestens nicht zu stark gebraucht werden soll, damit man Kraft zur Steigerung in der Ausführung des Satzes behalte. Man lasse also anfangs das Thema so viel zu Ende gehen, als es das drängende Wesen desselben zulässt. Von den eigentlichen Engführungen und Erweiterungen (durch Verlängerungstöne) eines Fugensatzes, so wie von den Ausweichungen in andere Tonarten reden wir später.

§. 32.

Gegenharmonie.

Zuvörderst hüte man sich, unter dieser Benennung eine blos akkordliche oder harmonierichtige Begleitung zu verstehen, die in der Fuge, wo alle Stimmen gleich herrschend, stets melodisch oder obligat, also keine blossen Füllstimmen sein sollen, niemals genügt. Von Verstärkungs- und Füllstimmen, welche einer Fuge beigegeben werden können, auch oft gute Dienste thun, ist hier gar nicht die Rede; der Zusatz derselben hat keine anderen Regeln, als die grammatikalischen und ästhetischen jeder andern, auch der einfachsten Komposition. Vielmehr bezieht sich der Ausdruck *Gegenharmonie* auf die Zahl der selbstständigen Stimmen, welche die Fuge bilden, denen als Realstimmen höherer Art es nie angemessen sein kann, wenn irgend eine mit der andern unison oder octavenmässig

fortschreitet; man versteht also unter Gegenharmonie eine Gegenmelodie, die mit der Hauptmelodie in gut harmonischer Verbindung stehen, sich aber auch zugleich melodisch hinlänglich von derselben unterscheiden muss.

Diese harmonisirende Gegenmelodie, wie wir sie lieber nennen wollen, setzt eigentlich und am natürlichsten erst dann in der ersten Stimme ein, wenn die zweite anfängt den Gefährten vorzutragen; nur selten lässt eine zweite Stimme bereits im Laufe der ersten Einführung des Führers eine Gegenmelodie hören, meist und in der Ordnung wird der Führer anfangs allein ohne irgend eine Begleitung (es wäre denn in Gesangfugen unisone Verdoppelung durch irgend ein Instrument) vorgetragen. Tritt also die dritte Stimme ein, so übernimmt die zweite die erste Gegenmelodie und die erste Stimme entwickelt eine zweite Gegenmelodie, die mit den früheren harmonisch übereinstimmt u. s. f. Die Stimmen führen demnach, einander nachahmend, die Hauptmelodie des Führers im Wechsel mit dem Gefährten zum Fortgange weiter aus, aber in rhythmisch selbstständiger Verschiedenheit, die möglichst klar hervortreten und deutlich in das Gehör fallen muss.

Diese Deutlichkeit und verschiedenartige Selbstständigkeit der Stimmen beim Fortspinnen des Fadens einer Grundmelodie, der ein einheitsvolles Gewebe schön harmonischer Art geben soll, darf sich daher nicht zum Charactercontrast ausdehnen, was wider die Fortspinnung eines und desselben Gedankens liefe, der nur auseinandergelegter, eindringlicher und nach allen Seiten hin immer völliger abgerundet, sich wechselnd geltender und wichtiger machen soll. *Einheitsvolle Entwickelung der Gegenmelodie aus dem Grundgedanken und Verschiedenheit der melodisch rhythmischen Bewegung sind also dabei die beiden gleich wichtigen Hauptrücksichten.* Daraus ergeben sich folgende Bemerkungen:

1) Die Gegenmelodie stütze sich auf irgend eine Theilfigur

des Thema's, die sie fortsetzt oder aus welcher sie den natürlich melodischen Fortgang in neuer, vom Hauptsatze verschiedener Bewegung entwickelt. Darum trete sie

2) in irgend einer Gegenbewegung auf und zwar in verschiedener Notengeltung gegen den Hauptsatz; ruhe, wo dieser sich bewegt und bewege sich, wo dieser ruht. (Dass dazu Synkopen gut sind und Durchgangstöne die Figurationen herstellen, braucht nur erinnert zu werden.) Verschiedenheit und Aehnlichkeit, d. i. analoge Folge aus dem Hauptsatze sind also gleich wichtig. Deshalb kann man auch nicht sagen, dass die Gegenmelodie ein völliger Contrast oder diejenige die beste sei, die dem Hauptsatze der Form nach am ähnlichsten komme.

3) hüte man sich um des deutlichen Hervortritts aller Fugenstimmen willen, die nun bekanntlich Alle gleich selbstständig sein müssen, vor zu bunter und überladener Figurirung in der Gegenmelodie um so mehr, je mehr die Fuge Realstimmen hat, damit keine Verwirrung der Stimmen und keine Unterordnung einer gegen die andere eintrete. Aus demselben Grunde sehe man

4) dass die Stimmen (in der Regel) nicht zu weit auseinanderlaufen oder sich durchkreuzen, also nur bis auf die Secunde sich nähern. Das Durchkreuzen der Stimmen ist nur anwendbar, wo dadurch keine Verwirrung entsteht und das Auseinanderstellen derselben bis in die zweite Octave nur dann, wenn es der Ausdruck eines Satzes dem Character nach bedingt. Um die Stimmen gehörig von einander unterschieden zu halten, sind kleine Pausen sehr zweckdienlich und hauptsächlich in der Stimme anzubringen, die den Hauptsatz wieder aufnehmen soll.

5) kommt nichts darauf an, ob im Fortgange der Stimmenverbindung der Eintritt der Gegenmelodie einer Stimme consonirend oder dissonirend bewirkt wird; Beides wird im rechten Falle sogar zu einer Schönheit mehr. Anfangs sehe

man jedoch nur darauf, dass die Gegenmelodie bei der nächsten schicklichen Stelle eintrete.

6) ist es nicht nöthig, dass die erst eingeführte Gegenmelodie in den folgenden Stimmen unverändert beibehalten werde; es ist genug, wenn sie in einer nachfolgenden Stimme der früheren im Hauptsächlichen gleich ist oder ihr doch nicht zu wenig ähnelt. Es können also nicht nur einzelne Töne geändert werden, sondern die Gegenmelodie einer folgenden Stimme darf sogar eine entgegengesetzte Richtung annehmen, so dass, wenn sich z. B. die erste herunterbewegt, die folgende aufwärts sich bewegen kann. (S. *Seb. Bach Liv. II, No.* 12). Dadurch unterscheidet sich die sogenannte Gegenharmonie vom *Contrasubjecte* oder *Contrathema*, welches in einer Doppelfuge im Fortgange der Stimmen nothwendig nachgeahmt werden muss. Die Vermengung beider Ausdrücke, die sich bei den Meisten vorfindet, bringt mancherlei Nachtheile.

Dass bei Bindungen im Thema nicht immer eine Gegenharmonie eintreten muss, zeigt *Seb. Bach Liv. II, No.* 14.

§. 33.

Zwischensatz oder Zwischenharmonie.

Alle Sätze grösserer oder kleinerer Art, die sich zwischen dem Fugenthema nach dem Führer oder Gefährten oder auch nach dem Wiederschlage hören lassen, um eine schönere oder genauere Verbindung zwischen Beiden oder zur grösseren Rundung des Ganzen, veranlasst durch harmonische oder rhythmische Rücksicht, hervorzubringen, den Gedanken fliessender zu machen oder durch Nebengedanken zu erweitern, zu deren Verfolgung sich irgend ein Grund vorfindet, z. B. um in einer freieren Periode irgend eine Modulation, meist auf der Dominante, fühlbarer oder eine Nebenfigur geltender zu machen, sind *Zwischensätze*. Dass sie nicht leer sein dürfen, aus der Idee selbst hervorgehen und als fördernde Vermittelungsglieder

erscheinen müssen, versteht sich nach allem Früheren von selbst. Sie müssen also stets mit dem Thema oder seinem Gegensatze (Gegenharmonie) in der innigsten Verbindung stehen und diese beleben. Am natürlichsten, daher auch bei Weitem in den meisten Fällen, werden die Zwischensätze *aus irgend einem oder aus einigen Hauptmotiven des Thema's oder der Gegenharmonie*, öfter auch nur aus einem Theile des Hauptmotivs gebildet, so dass der aus ihnen genommene Theil oder einige verschmolzen *in freierer Nachahmung* eine Zeitlang durchgearbeitet wird. Man schliesst sich also an irgend eine oder einige Figuren, die man nachahmt, daraus andere entwickelt und sie nachahmend mit einander verknüpft. Macht einmal das Wesen einer Fuge einen nicht genug Mannichfaltigkeit im Thema und in der Gegenharmonie bietenden Zwischensatz mit neuen Zuthaten nöthig, so ist diese Zuthat oder Erweiterung des Gedankens in der Folge festzuhalten oder doch nicht spurlos vorübergehen zu lassen, damit die Einheit des Ganzen nicht muthwillig zerrissen werde. Wie lang ein solcher Zwischensatz sein müsse, kann nie vorgeschrieben werden; es kommt auch dabei vor Allem auf den natürlichen Fluss und die Beschaffenheit des Ganzen an: allein die Zwischensätze dürfen die Hauptsätze nicht in den Hintergrund, sich nicht über sie stellen, weshalb allerdings zu grosse Länge und zu oftes, noch mehr zu gleichförmiges Wiederkehren zu untersagen sind. Je unerwarteter, also bald nach kürzerem, bald nach etwas längerem Zwischensatze, der Hauptsatz sich wieder hören lässt, desto besser; macht hingegen der Zwischensatz eine völlige Kadenz, was keineswegs unrecht genannt werden, doch um des steten Fortgangs willen in der Fuge nicht zu oft vorkommen darf, so kann in dem Kadenzfalle des Zwischensatzes der Hauptsatz gar nicht unerwartet eintreten. (Vergl. *Bach's* Fuge in *Fmoll*, *Liv. II*, *No.* 12). Ebenso wenig ist die Zahl der arbeitenden Stimmen festzusetzen; nur ist stete Gleichstimmig-

keit nicht nöthig, vielmehr zu einförmig, wenn alle Stimmen ohne Unterbrechung thätig sind. Vorzüglich wohlgethan ist es, wenn diejenige Stimme eine Zeitlang schweigt, welche den Fugensatz wiederbringen soll, damit sich dieser dann desto klarer hervorhebe.

§. 34.

Alles Uebrige vom Fortbau der Fuge.

Da schon bei der ersten Durchführung eines Fugensatzes durch alle Realstimmen die Entfernung der Wiederschläge an keine gleichmässig bestimmte Zeit oder Taktzahl gebunden ist, so wird im Verfolge einer Fuge darin die Freiheit nur um so grösser werden. Man führt daher nach der Eingangsvollendung aller Realstimmen die Fuge zuerst mittelst eines Zwischensatzes weiter bis zu einer Kadenz, auf oder unmittelbar nach welcher der Führer oder Gefährte in irgend einer Stimme, am liebsten in derjenigen, die ihn am längsten nicht gehabt hat, von Neuem sich wieder hören lassen und zwar so, dass sie, je unerwarteter und verschiedenartiger in ihrem Eintritte, desto besser, durch Gegenmelodie und neu oder weiter eingewebte Zwischensätze mehr verschmolzen werden. (Jetzt ist es noch weniger nothwendig als in der ersten Durchführung, dass Führer und Gefährte jederzeit mit einander wechseln; die nächste Stimme kann, wenn man es für gut findet, die eben dagewesene in der Octave wiederholen, bevor eine dritte als Antwort eintritt). Was die nun wichtiger werdenden Zwischensätze mit sammt der Gegenharmonie betrifft, so sind sie so einzurichten, dass sie in verschiedene verwandte Tonarten kadenziren.

Die *Modulation* unterliegt zwar keinem unumstösslichen Gesetze in Hinsicht der Tonartenfolge, wie es in anderen Tonstücken auch nicht der Fall ist, aber sie hat doch gewisse Nothwendigkeiten, die in der Natur der Sache liegen und folglich aller Beachtung werth sind. Man wechselt in der Fortführung

der Fuge mit den nächst verwandten und den Paralleltonarten, d. h. mit allen denen, die in der Scala des Grundtons liegen und *analogische* genannt werden, während diejenigen, die nicht in der Scala liegen, *anomalische* heissen. Alle Töne, die ohne ein hinzugekommenes Versetzungszeichen vollkommene Dreiklänge bilden, geben die nächsten Ausweichungen, folglich fällt in *Dur* nur der Dreiklang auf der Septime weg und in *Moll* auf der Secunde und der grossen Septime, nicht aber auf der kleinen Septime, die in der Vorzeichnung steht. Da nun die Paralleltonarten und die Oberdominante mit ihrem Parallelmoll im Weiterbau der Fuge am ersten genommen werden (die Dominante nicht, wenn sie schon in der Antwort herrschte) und man sich vor dem Fortschritt in die Quarte und ihr Parallelmoll auch noch hier (wiewohl zu sehr) scheut, so heisst die Regel: „*Dur* schreitet *ordentlich* in seine Quinte (mit Vorsicht!), Sexte und Terz fort, *ausserordentlich* in seine Quarte und Secunde: *Moll* dagegen *ordentlich* in seine Quinte, Terz und Sexte, *ausserordentlich* in seine Quarte und Septime.“

Deshalb sind jedoch die sogenannt *uneigentlichen* Ausweichungen oder solche, deren Dreiklang erst durch ein hinzugesetztes Versetzungszeichen rein gemacht werden müsste, keineswegs zu verbieten, ob sie gleich nur zu seltener vorkommenden Gelegenheiten oder für einen späteren Höherbau der Fuge zu verwenden sind. Als vorübergehende Durchgangsharmonie oder als Wendung in Zwischensätzen u. s. w. kann Alles stehen, aber nicht als geltende Hauptmodulation, wovon hier die Rede ist. Die Alten dagegen untersagten die uneigentlichen Ausweichungen auch im Fortbau einer eigentlichen Fuge, weshalb man merke: *hat sich ein Hauptsatz der Fuge in Moll gewendet, so muss er auch in Moll beantwortet werden und so umgekehrt.*

Zur Vermehrung der Mannichfaltigkeit kann nun das Thema bald ganz, bald theilweise genommen und so beantwortet

werden und dies in allerlei *Engführungen* oder *Verlängerungen* oder *Erweiterungen*, das Letzte seltener, weil es in der Regel am wenigsten zum Inhalte passt. Um diese Engführungen und Erweiterungen gut anzubringen, muss vor der Arbeit das Thema genau untersucht werden, damit man erkenne, was sich anbringen lasse und auf welchen Intervallen. Jedes Thema lässt mehrfache Engführungen u. s. w. zu, bald vollständige, bald theilweise; dass aber nicht alle mögliche in einer Arbeit angebracht werden sollen, sondern nur eben die dem Inhalte zusagenden, versteht sich, wenn die Fuge kein Monstrum werden soll. Dabei treten Thema und Antwort ganz oder theilweise auf jedem beliebigen Takttheile ein, wie es passt, bald *in thesi*, bald *in arsi*.

Können zwei Stimmen mit einander vertauscht werden, ohne dass falsche Verhältnisse harmonischer Art herauskommen, heisst der Contrapunkt ein doppelter, drei- und vierfacher. Diese mehrfachen Contrapunkte finden natürlich auf allen Tönen der Scala statt, die None mit der Secunde, die Decime mit der Terz zusammengehalten u. s. w. Will man also in der None imitiren, so muss nothwendig aus der Prime des Hauptsatzes in der Nachahmung die None werden; es correspondiren sich also die Intervalle: $\begin{matrix}1\,2\,3\,4\,5\,6\,7\,8\,9\\9\,8\,7\,6\,5\,4\,3\,2\,1\end{matrix}$, desgleichen in allen übrigen. Alle mögliche Nachahmungen dienen; man setzt beliebig im einfachen oder mehrfachen Contrapunkte. Solche Gegenstände belästigen indess in Wortauseinandersetzungen und erleichtern sich ungemein bei praktischen Ausarbeitungen oder bei Analysen der Fugen, wohin sie zu verweisen sind und *die wir wiederholt empfehlen*. Am brauchbarsten und gewöhnlichsten sind die Contrapunkte der *Octave* (jedoch mehr für den Kanon als die Fuge), die der *Quinte* oder Duodezime und der *Terz* oder Decime, endlich der *gemischte* Contrapunkt. Im

Contrapunkt der Decime sind natürlich die beiden Lagen vereinbar, was schon aus der Formel $\begin{matrix}1 & 10\\10 & 1\end{matrix}$ hervorgeht.

Auch eine Fuge muss nach Entwickelung des Hauptgedankens eine bewegtere Mitte und ein charactervoll gediegenes Ende haben. Der wechselnde Einsatz der Stimmen und ihr gegenseitiges Verbinden des Thema's und der Antwort, der Gegenmelodie und der Zwischensätze lässt nur äusserst selten gleichzeitige Abschnitte in allen Stimmen zu, die auch nur in der Mitte mit oder ohne Orgelpunkt und gegen den Schluss etwa mit einem Generalhalt stehen, nach welchem sich der gedrängte Fugensatz würdig wiederholt und zum angemessenen Ende schreitet, das oft ganz einfach, nicht immer mit Orgelpunkt, stets aber vollstimmig sein muss.

Von einem blossen *Fugato*, worunter wir nach dem Sprachgebrauche nur einen fugenähnlichen, nicht in strenger Fugenform behandelten Satz verstehen, sprechen wir hier nicht, da er sich aus der strengen Fuge von selbst ergibt, ebenso wenig von der *Fughetta*, einer kleineren Fuge, die geregelter sein, aber nicht zu kunstreich, noch weniger zu lang ausgeführt werden darf, daher sich am besten für den Anfang solcher Arbeiten eignet.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

H. Heinrich

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Fink, G. W.

Musikalische Compositionslehre mit Rücksicht auf praktische Anwendbarkeit für Vorlesungen auf Universitäten..., so wie zum Selbstunterrichte für Gebildete von G. W. Fink Nachgelassenes Werk

Lpzg. 1847

Mus.th. 1091
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598526-5